الأدب البولندى والتاج الرابع

تهانينا للبولنديين برابع* نوبل يحصلون عليها منذ إنشاء الجائزة فى بداية القرن إلى الآن.

والتهنئة لاتمنعنا من التعبير عن شىء من الدهشة، لأننا لانعرف الكثير، وربما لم نكن نعرف حتى القليل، عن هذا الأدب الذى حصد من هذه الجوائز قدر ما حصلت آداب أوربية كبرى، كالأدب الروسى، والأدب الأسبانى، وأضعاف ما حصد الهنود، واليابانيون، والعرب مجتمعين.

إما اننا نجهل ما للأدب البولندى من قيمة يعرفها سوانا وإما أن الأكاديمية السويدية تجامل البولنديين وقد فتشت فى ما لدى من معاجم فى الآداب العالمية، فلم أجد شيئا عن الشاعرة البولندية شيمبورسكا التى حصلت على الجائزة هذا العام. وكذلك لم أجد شيئا عن الشاعر تشيسلاف ميلوش الذى حصل على الجائزة فى أوائل الثمانينيات. وليس هذا بالطبع دليلا قاطعا على عدم الأهمية، لكن دليل على عدم الشهرة.

غير أن الشهرة قد تأتى عن طريق الجائزة التى تلفت الأنظار لمن يفوز بها، فيكتشف القراء فى أنحاء العالم أهميته. والواقع أن هذا - على حد علمى - لم يحدث بالنسبة للبولنديين الذين فازوا بها من قبل: هنريك سيناكفتش عام ١٩٠٥، وفالديسلاف ريمونت عام ١٩٢٤ فحصولهما على الجائزة لم ينقلهما من المحلية إلى العالمية أو من الظل إلى النور.

---

* لم نأخذ فى الاعتبار هنا الكاتب البولندى الأصل الأمريكى الجنسية «إيزاك باشيفيتش سنجر» الذى فاز بجائزة نوبل عام ١٩٧٨.

ومع ذلك، فنحن لم نقرأ لأى من هؤلاء الفائزين الأربعة فى لغتنا أو فى غيرها ما يكفى للحكم على قيمته. وربما كان حصول الفائزة الأخيرة على الجائزة فرصة للترجمة من البولندية إلى العربية ونحن نفتتح هذا المشروع بما ننشره فى هذا العدد من قصائد شيمبورسكا، فضلا عن تعريفنا بها.

الاسكندرية عكس الجيتو

لو كان لى الحق، لقدمت المسئولين عن فشل مهرجان «اسكندريات العالم» إلى المحاكمة، بتهمة تشويه سمعتنا الثقافية، وإساءة معاملة الأجانب، والتسبب فى ضياع الثروة التى كان مقدرا أن تجنيها البلاد، لو نجح المهرجان فى تحقيق غايته.

وأنا لم أقرأ شيئا عن هذه الغاية - وهذا وجه من وجوه التقصير التى أدت إلى الفشل - لكنى أستطيع أن أجمل هذه الغاية فى كلمتين: فالمهرجان الذى كان مقررا أن تشارك فيه كل المدن التى تحمل اسم الإسكندرية فى مختلف أنحاء العالم، يحاول أن يحيى فى الذاكرة المعاصرة حلم الإسكندرية. وليس هذا الحلم إلا تلك المدينة التى أقامها الإسكندر لتكون وطنا لكل الأجناس والأديان، وذلك من خلال الثقافة، أو بالتحديد من خلال الحوار الذى يقرب بين اللغات والثقافات ويهيئ لها أن تتبادل ما حملته من المعارف والخبرات الروحية والعملية.

هذا هو الحلم الهللينى الذى تجسد فى الإسكندرية الأم، اسكندرية مصر التى مزجت بين الثقافة اليونانية والثقافة المصرية والثقافات الأخرى المجاورة كالعبرانية والفينيقية والبابلية واللاتينية.

الحلم الهللينى هو المدينة الفاضلة التى تستطيع أن تحتضن كل الأجناس والأديان والثقافات. الحلم الهللينى هو البديل عن التعصب العرقى والطائفى، أو عن الجيتو الذى كان سجنا لليهود فحولوه إلى مثل أعلى يسود العالم الآن، على حين يتراجع المثل الأعلى الهللينى.

النقاء العرقى هو الشعار الذى يرفعه الإسرائيليون، وحرب البوسنة، والعنصريون البيض فى جنوب افريقيا والولايات المتحدة، واليمين المتطرف فى فرنسا وألمانيا، وجبهة الإنقاذ فى الجزائر.

وأنا اشك كثيرا فى أن تكون هذه الأفكار قد خطرت للسادة الذين أو كل إليهم تنظيم مهرجان «إسكندريات العالم». المهرجان بالنسبة لهؤلاء السادة له علاقة بمعنى الهرج والمرج وإثارة الضجيج والتهريج. أما النظر فى الحاضر والماضى والمستقبل، وقراءة التاريخ، واحترام الثقافة فشىء بعيد جدا عن هموم هؤلاء، وإنن كان لابد أن يفشل المهرجان!

جارودى من الماركسية إلى الإسلام

قرات أن روجيه جارودى فى الطريق إلى مصر وربما صدر هذا العدد من «إبداع» بعد أن يكون المفكر الفرنسى الكبير قد وصل إلى القاهرة، فأنا إنن لا أزف لكم خبرا، وإنما أريد فقط أن أنبهكم إلى أمر واحد يتعلق بالفقرة السابقة التى تحدثت فيها عن الحلم الهللينى. **فروجيه جارودى** الذى سمى نفسه أو نسميه نحن رجاء جارودى فى حقيقته مفكر هللينى. كانت الأممية الماركسية، بالنسبة له فيما مضى تجسيدا لهذا الحلم الهللينى. لكن رأى أن الأممية الماركسية، قد تحولت فى الاتحاد السوفييتى إلى استبداد فردى وتمييز عنصرى فليس غريبا أى يهتدى جارودى إلى الإسلام الذى احترم العقل وأخى بين الأجناس، وتبنى خير ما فى الثقافات ، وليس غريبا أن يصدم **جارودى** بعد ذلك حين يرى من المسلمين من يعتقد أن الدفاع عن الإسلام يقتضى إعلان الحرب على العقل والحرية والسماحة والتقدم، وهى القيمة التى اعلى شانها الإسلام.

إيضـــاح

لأسباب فنية يصدر هذا العدد مزدوجاً، على أن ينتظم صدور المجلة أول كل شهر ابتداء من العدد القادم إن شاء الله.

التحرير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ديالكتيك الحرية فى هذا الزمان

مراد وهبه

عنوان هذا المقال ينطوى على مفهومين فى حاجة إلى توضيح وتحليل وهما «ديالكتيك الحرية» و«هذا الزمان».

نبدأ بديالكتيك الحرية فنقول إنه إذا كان الديالكتيك ينطوى على مفهوم التناقض فمعنى ذلك أن مفهوم الحرية ينطوى أيضًا على تناقض.

وقد أوضح كانط هذا التناقض فى الفصل المعنون «نقيضة العقل الخالص» فى كتابه «نقد العقل الخالص». والنقيضة هنا هى سمة النطق (الملكة الثالثة من ملكات المعرفة عند كانط وتأتى بعد الحساسية والفهم) والتى تظهر عندما يتناول النطق قضايا أربع وهى وجود الله وبداية العالم والحرية وخلود الروح. فهذه القضايا ونقائضها سواء عند النطق. ونحن هنا نجتزئ النقيضة الثالثة الخاصة بالحرية، ونتناولها بشىء من التفصيل.

يقول كانط إن العلة الطبيعية ليست العلة الوحيدة التى تُرد إليها جميع ظواهر العالم، بل من الضرورى التسليم أيضا بعلية حرة لتفسير هذه الظواهر. ذلك بأن كل ما يحدث بموجب العلة الطبيعية يحدث بعد حادث سابق بعينه، وهكذا إلى غير نهاية. فإذا لم يكن هناك سوى هذه العلية لزم القول بسلسلة لا متناهية من العلل لتعيين كل ظاهرة، ومن ثم يجب التسليم بعلية حرة قادرة على أن تبدأ سلسلة ظواهر تجرى حسب القوانين الطبيعية.

نقيض القضية: ليس هناك حرية، فكل شىء فى العالم يحدث بحسب قوانين طبيعية. ذلك بأن كل بداية فعل تفترض فى العلة حالة لا تكون فيها فاعلة، فإذا صارت إلى حالة هى فيها فاعلة كان فيها حالتان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متعاقبتان لا تربط بينهما علاقة علية، ولكن لكل ظاهرة، فالحرية معارضة لقانون العلية [١].

ونخلص من هذه النقيضة إلى نتيجة أن إشكالية الحرية تقوم فى مبدأ العلية. فإذا تشككنا فى هذا المبدأ لم يعد ثمة إشكالية فى الحرية. وفى تاريخ الفلسفة اشتهر كل من **الغزالى وهيوم** بتشككهما فى مبدأ العلية مع تباين الغاية من هذا الشك. يقول **الغزالى** «الاقتران بين ما يعتقد فى العادة سببًا وما يعتقد مسببًا ليس ضروريًا عندنا، بل كل شيئين ليس هذا ولا ذاك هذا، ولا إثبات أحدهما متضمن لإثبات الآخر مثل الرى والشرب، والشبع والأكل، والاحتراق ولقاء النار، والنور وطلوع الشمس، والموت وحز الرقبة، والشفاء وشرب الدواء، وإسهال البطن واستعمال المسهل» [٢].

ويقول **هيوم** قولاً مشابهًا لما يقوله **الغزالى**. ففى رأيه أن علاقة العلية خالية من الضرورة، وما يزعم لها من ضرورة ناشئ من أن العادة تجعل العقل غير قادر على عدم تصور اللاحق وتوقعه إذا ما تصور السابق. ومن ثم يخلص **هيوم** إلى القول بأن علاقة العلية مجرد عادة عقلية [٣].

ونخلص من القولين، قول **الغزالى** وقول **هيوم**، إلى أن ثمة علاقة عضوية بين العلية والضرورة. فإذا انتفت الضرورة انتفت العلية وخلت الحرية من إشكاليتها. ومن هنا كان **شوبنهور** محقًا عندما تناول الحرية فى ضوء الضرورة فى كتاب له بعنوان «مقالة فى حرية الإرادة» (١٨٤١). فى مفتتحه يثير **شوبنهور** هذا السؤال:

ما الحرية؟

وجوابه بالسلب: إنها غياب العائق. واستنادًا إلى مفهوم العائق يطرح **شوبنهور** ثلاثة مفاهيم للحرية: الحرية الفيزيقية وهى تعنى غياب العائق الفيزيقى فنقول: سماء صافية ومجال مفتوح ومكان خال. ومن البين أن هذا المعنى للحرية ليس معنى فلسفيًا وإنما هو معنى شعبى. أما الحرية العقلية فقد تناولها أرسطو فى كتابه «الأخلاق النيقوماخية» من حيث العلاقة بين الفكر وبين الإرادى واللا إرادى، وينتهى إلى أن ثمة ترادفًا بين ما هو إرادى وما هو حر [٤]. ولكنه يقف عند هذا الحد دون أن يتجاوزه إلى ما هو أبعد من ذلك وهو أن الإرادى ليس ممكنًا من غير باعث. والباعث علة. وماله علة فهو ضرورى، ومن ثم فالإرادى ضرورى. وغير ذلك ليس بالصحيح. تبقى الحرية الأخلاقية؛ وهى، فى رأى **شوبنهور**، مرتبطة أيضًا بالبواعث مثل التهديدات والوعود والمغامرات. الحرية الأخلاقية إذن محكومة هى الأخرى، وبالتالى فإنها ليست حرة. ويخلص **شوبنهور** من ذلك إلى أن القول بحرية من غير سبب كاف هو قول يبعدنا عن الموضوع ويدخلنا فى الغموض. ومبدأ السبب الكافى قد تناوله **شوبنهور** قبل ذلك فى رسالة للدكتوراه عنوانها «الأصول الأربعة لمبدأ السبب الكافى» (١٨١٣) وضع فيها نظريته عن المعرفة كأساس لمذهبه، وهى نظرية تستند إلى مبدأ السبب الكافى، وهو مبدأ قبلى بالمعنى الذى يقصده كانط. أى غير مستمد من التجربة دون مجاوزة التجربة، وهو يعنى أن أى شىء هو على علاقة ضرورية بأى شىء. وفى عام ١٨١٩ فصّل نظريته فى كتاب من جزءين بعنوان «العالم إرادة وفكرة»، يقرر فيه أن ثمة حقيقة أولية هى أن «العالم هو فكرتى» بمعنى أن العالم منقسم إلى جزءين ضروريين وغير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منفصلين وهما الموضوع وهو موجود في المكان والزمان، والآخر الذات وهي ليست في المكان أو الزمان. والعالم كفكرة هو محصلة الموضوع والذات معًا. والزمان والمكان والعلية الصور الكلية للموضوعات أيا كانت، وهي موجودة قبلاً في الذات. والعلية هي أساس العلاقة الضرورية بين الموضوعات. وهنا يشير **شوبنهور** إلى كتابه «الأصول الأربعة لمبدأ السبب الكافي» (٥).

وهذا التسلسل في تأليف هذه الكتب، عند **شوبنهور**، يعني أن إشكالية الحرية تكمن في مبدأ العلية كما هو الحال عند كانط. ولكن إذا كان مبدأ العلية من المبادئ العقلية، وإذا كان البحث في المبادئ يتم في مجال نظرية المعرفة بإشكالية الحرية إذن ينبغي بحثها في مجال نظرية المعرفة. بيد أن نظرية المعرفة مرتبطة، تاريخيًا، بمفهوم الحقيقة. فكل مطلع على تاريخ الفلسفة، يعلم أن نظرية المعرفة هي المحور الذي تدور حوله المسائل الفلسفية ويعلم أن الفلاسفة متفقون على أن المعرفة العقلية أعلى من المعرفة الحسية، ومن ثم يعلم أن مسألة المعرفة هي مسألة العقل. ومسألة العقل مرتبطة جوهريًا بمسألة الحقيقة. ولهذا تساءل الفلاسفة عما إذا كان في مقدور العقل الوصول إلى الحقيقة أو هو مضطر إلى الشك.

ولكن إذا كانت المعرفة مرتبطة تاريخيًا، بالحقيقة، فهل يحق لنا التساؤل عن مدى مشروعية هذه العلاقة بين المعرفة والحقيقة وإذا كان لنا هذا الحق فالسؤال إذن:

ما الحقيقة؟

يعرّف **أرسطو** الحقيقة بأن تقول عما هو موجود أنه موجود، وأن ما ليس موجودًا فهو ليس موجودًا. وهذا التعريف يعني أن ثمة تطابقًا بين ما يقال وما هو موجود. بيد أن هذا التطابق يفترض أن الإمكانية المنطقية لصدق العبارات مشتقة من الإمكانية الأنطولوجية للموجودات من حيث أن هذه الموجودات مطابقة لذاتها، وهذه المطابقة هي هويتها. ولهذا يقال عن الهوية إنها «طبيعة» الموجود، أي أن توجد يعني أن تكون مماثلاً لذاتك. ولم يتوقف **أفلاطون** عن ترديد هذا المعنى باليونانية auto Kath auto. وتابعه في ذلك **أرسطو** في قوله بأن الموجود والوحدة شيء واحد، أي أن كلا منهما متضمن للآخر. ومن هنا العلاقة بين الوجود والحقيقة التي أوضحها **أفلوطين** في هذه العبارة «إذا كان في إمكاننا أن نقول عن أي شيء ما هو فإن ذلك مردود إلى وحدته وهويته».. الحقيقة إذن أساسها هذه الأنطولوجيا الكلاسيكية. فإذا اهتزت هذه الأنطولوجيا اهتزت معها الحقيقة وواجهت أزمة، أي إذا اهتزت طبائع الموجودات لم يعد ثمة مبرر للقول بثبات الحقيقة. وقد اهتزت هذه الأنطولوجيا بالفعل بفضل نظريتين: نظرية التطور والنظرية النسبية. الأولى بتقريرها عن تغير الطبائع بالتطور والثانية في معادلتها المشهورة القائلة بأن الطاقة هي الكتلة مضروبة في مربع سعة الزمن في الثانية.

والسؤال إذن:

إذا كانت الحقيقة غير ممكنة أنطولوجيا فهل هي ممكنة ابستمولوجيا، أي ممكنة إذا كانت نقطة البداية تحليل العقل وليس تحليل الوجود؟

إن المطلع على تاريخ الفلسفة يلحظ أن **كانط** هو أول مَنْ فطن إلى أن العقل ديالكتيكي بمعنى أنه محكوم بالتفكير في المتناقضات دون القدرة على مجاوزتها على

نحو ما أشرنا فى مقدمة هذا المقال. وإذا امتنعت المجاوزة امتنع العقل عن الوقوع فى براثن الدوجماطيقية، أى فى توهم امتلاك الحقيقة المطلقة. والفضل فى ذلك مردود إلى **هيوم** فى تشككه فى مبدأ العلية إذ يقول **كانط** «لقد أيقظنى **هيوم** من سباتى الدوجماطيقى». كان ذلك فى القرن الثامن عشر، أما فى القرن العشرين فقد رفض **هيزنبرج** مبدأ العلية بفضل «مبدأ اللا تعين» الذى ينص على استحالة دقة تحديد موقع الجسيم وسرعته فى وقت واحد، وعلى أن حاصل ضرب درجة عدم اليقين الخاصة بالموقع فى درجة عدم اليقين الخاصة بالسرعة تساوى رقمًا ثابتًا. ومن ثم قال **هيزنبرج** عندما اكتشف هذا المبدأ «أعتقد أننى قد رفضت مبدأ العلية» (٦).

وإذا كانت الحقيقة مؤسسة على مبدأ العلية، وإذا كان هذا المبدأ ينطوى على الضرورة النافية للحرية، وإذا كان هذا المبدأ موضع شك ورفض فما هو مفهوم الحرية إثر حذف هذا المبدأ؟

إن مبدأ العلية، فى صورته التقليدية، يعطى الأولوية للماضى لأنه يحكم على اللاحق بالسابق. ومعنى ذلك أن الماضى متقدم على المستقبل. ولكن فى إطار تغيير الواقع فالوضع مختلف، ذلك أن التغيير ينطوى على وضع وسائل لتحقيق غاية. وإذا كان التغيير ينطوى على الفعل فالفعل إذن غائى. والغاية مطروحة بالضرورة فى المستقبل. ومن ثم فالفعل مستقبلى. ولأنه مستقبلى فهو رمز على النفى والإيجاب معًا. هو رمز على النفى من حيث أنه رافض لوضع قائم Status quo، وهو رمز على الإيجاب من حيث أنه محقق لوضع قائم Pro quo أى لوضع ممكن. ومعنى ذلك أن الوضع الممكن هو علة تغيير الوضع القائم، أى أن العلة مطروحة فى المستقبل وليست فى الماضى، ومن ثم فالعلة ذاتها هى فى مجال «الإمكان»، أى أنها لن تتحقق وإنما هى فى الطريق إلى التحقق. الحرية إذن مطروحة فى المستقبل وليست فى الماضى (٧).

ونخلص من ذلك كله إلى أن الحرية تستلزم رؤية مستقبلية، ومن ثم فالرؤية الماضوية نافية للحرية.

والرؤية الماضوية بدأت فى البزوغ «فى هذا الزمان» وأعنى فى بداية السبعينيات على هيئة «أصوليات دينية». ولفظ «الأصولية»، لغويًا، مشتق من «أصول». والحال كذلك فى اللغة الإنجليزية. وأغلب الظن أن الذى سك اللفظ الإنجليزى Fundamentalism هو رئيس تحرير مجلة «نيويورك وتشمان» فى افتتاحية عدد يوليو ١٩٢٠ حيث عرف الأصوليين بانهم أولئك الذين يناضلون بإخلاص من أجل الأصول. وأغلب الظن كذلك أن مهّدت لسك هذا المصطلح سلسلة كتيبات صدرت بين عامى ١٩٠٩ - ١٩١٥ بعنوان «الأصول». وأهم ما جاء فى هذه السلسلة مهاجمة تيار «نقد الإنجيل» لأن هذا النقد من شأنه أن يفضى إلى القول بأن الإنجيل تسجيل لتطور دينى. هذا بالإضافة إلى نقد النظريات العلمية وبالأخص الداروينية المهددة لقصة الخلق كما وردت فى سفر التكوين.

وفى تقديرى أن الأصولية الدينية، فى نشأتها، مردودة إلى مقاومة أفكار التنوير ومُثله. وقد عبر عن هذه المقاومة عميد الأصوليين أيا كانت مللهم ونحلهم فى كتابه المشهور «تأملات فى الثورة فى فرنسا» (١٧٩٠)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أى بعد الثورة الفرنسية بعامين. الفكرة المحورية فيه تدور على التزام بـ «الموروث»، أى الالتزام برؤية ماضوية، وعلى اتهام التنوير بأنه بربرية وجهالة. وهذا الاتهام وارد فى كل الأصوليات الدينية، لأنه مع التنوير بزغت حكومات ديمقراطية جديدة، ونشأ علم اجتماع جديد يهدد المسلمة القائلة بأن الأشكال الاجتماعية التقليدية هى انعكاس لنظام إلهى، ويحل محلها المسلمة القائلة بأن هذه الأشكال الاجتماعية إنما هى من صنع البشر وليست من صنع الله.

والأصوليات الدينية، فى جوهرها، تأخذ بحرفية النص الدينى ولا تقبل تأويله لأنه، فى رأيها، يرقى إلى مستوى الحقيقة المطلقة. ومن هنا نشأت ظاهرة ماساوية جماهيرية أطلقت عليها اسم «مُلاك الحقيقة المطلقة» وهو اسم بديل عن الأصوليين الذين هم بحكم هذه الملكية يطالبون بفرض سلطانهم على جميع مجالات الحياة الإنسانية، ومَنْ يرفض فقتله واجب، ووجوبه مردود إلى وجوب الدفاع عن الحقيقة المطلقة خشية اهتزازها كحد أدنى وإنكارها كحد اقصى [٨].

والسؤال إذن:

إذا تحقق فرض سلطانهم ماذا يبقى من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان؟

جوابنا: لا شىء، لأن هذا الإعلان هو ثمرة إعلان الثورة الفرنسية للمبادئ الثلاثة: الحرية والإخاء والمساواة.

ديالتيك الحرية إذن مهدد بالتوقف فى هذا الزمان والسؤال العمدة إذن:

كيف نواجه هذا التهديد؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(1) Kant, Critique de la Raison Pure, tr. Barni, Flammarion, Paris, t. II, pp. 17 - 43.

(٢) الغزالي، تهافت الفلاسفة، دار المعارف، ١٩٨٧ ، مسألة ١٧ ، ص ٢٣٩ .

(3) Hume, A Treatise of Human Nature, Oxford, 1960, pp . 165 - 167 .

(4) Aristotle, the Nicomachean Ethics, tr. Welloon, Pronetheus Books. New York, 1987 , Book III.

(5) Schopenhauer, the worlf as Will and Representation, tr. Payne, Dover Publications, New York, 1966 . t. I, pp. 3 - 6 .

(6) T. Powers Heisenberg's War, Penyuin, 1994, p. 16

(٧) مراد وهبه، مستقبل الأخلاق، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٤، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٨) مراد وهبه، الأصولية والعلمانية، دار الثقافة، ١٩٩٥

الفرنسيون فى مصر واستثارة العقل

عاصم الدسوقى

لم تكن الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ـ ١٨٠١) مجرد غزوة عسكرية صاحبتها أعمال من العنف والتدمير والحصار والملاحقة والمطاردة وارتكاب الأعمال المنافية للآداب، فإن هذه الاعمال اللااخلاقية تصحب عادة الحروب التى هى فعل لا أخلاقى بطبيعة الحال. وعلى هذا فإنه لا يصح ونحن نتحدث عن الحروب أن نبحث عن الأخلاق، ولا يجوز أن نحتكم إلى معيار أخلاقى لتقييم عمل لا اخلاقى. ورغم أن هذه الاعمال التى تصحب الحروب والغزوات تترك اثارا عميقة فى النفوس يصعب نسيانها، وتولد أحقادا عند الذين أصيبوا منها إصابات مباشرة يصعب التخلص منها، إلا أن التاريخ لا يتوقف عندها كثيرا ولا تحتل فى سجلاته صفحات كثيرة، ذلك أن البحث العلمى فى التاريخ يقوم على اكتشاف علة الحوادث وأسبابها، ويتوقف عند النتائج المتداعية وتأثيراتها فى مجمل الأوضاع والتطورات اللاحقة.

ولست أرمى بهذه الكلمات إلى إغفال التداعيات التى تنتج عن أعمال الغزو، ولكنى أدعو الى تجاوزها والكشف عن الثمرات والتقاطها. ولو كانت الشعوب المغزوة تتوقف عند مسلك غزاتها وذكرى الامها، لما أدرك أحد معنى التأخر والتخلف، ولما اكتشف أسرارالتغير والتقدم.

على أن البحث فى تقييم الوجود الفرنسى فى مصر يبدأ من نقطة الصدام بين قيم حضارية مختلفة.. فالمجتمع الفرنسى الذى حمل نابليون إلى مصر كان قد عرف الثورة الصناعية وتقدم بالإنتاج ووصل إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرحلة من فلسفة التنوير حين ثارت البورجوازية على الحكم المطلق وأقامت الجمهورية وأعلنت مبادئ الحرية والإخاء والمساواة. أما المجتمع المصرى الشرقى العثمانى الذى لاقى الفرنسيين فكان لا يزال مجتمعاً يخضع لتحكم الفرق العسكرية المتناحرة (المماليك)، ولحكم أو توقراطى يفرض نفسه إعمالا لفكرة أن طاعة ولى الامر من طاعة الله ورسوله.. وكل هذا فى إطار اقتصاد حرفى تجارى بسيط بفعل العزلة وتحول الطريق العالمى للتجارة، ومن ثم انطفاء شرارة الاحتكاك بين الثقافات.

تبدأ استشارة العقل المصرى بالمنشور الذى أعده نابليون يوم ٢٧ يونية ١٧٩٨وهو فى عرض البحر وقبل ثلاثة ايام من نزول قواته إلى الشواطئ المصرية فى أول يولية، عندما قال إن الشىء الذى يميز الناس بعضهم عن بعض هو العقل والفضائل والعلوم فقط.. وإن الأرض المصرية إذا كانت التزاما للحكام المماليك فإن عليهم أن يظهروا الحجة التى كتبها الله لهم.

وعندما يقرأ المثقفون المصريون هذا الكلام وفى مقدمتهم جماعة العلماء، فلا بد من أن تهتز لديهم بعض المسلمات.. إذ وجدوا من يقول لهم إن العقل وليس الايمان أو التقوى هو معيار التفاضل بين الناس والتمييز بين البشر، وإن من يعرف من العلوم أفضل من غيره وأجدر بالحكم ممن لا يعرف، وإن الوالى الذى يستند إلى تفويض إلهى فى الحكم وإلى فكرة أنه مستخلف فى الأرض كرها أو طوعا، أمر غير حقيقى وينقصه البرهان إذ ينبغى على هذا الحاكم أن يبرز الحجة أو الوصية الإلهية فى قيامه بالمنصب.

وعندما يفكر نابليون فى تكوين مجالس استشارية (دواوين) فى القاهرة وفى عواصم الأقاليم (المديريات) من صفوة المجتمع من العلماء والمشايخ والوجهاء، لم يكن الهدف هو إقامة حكومة نيابية (ديموقراطية) لأن فرنسا نفسها كانت ما تزال فى مرحلة الثورة بكل إجراءاتها الاستثنائية ولم تكن قد توصلت إلى صيغة مستقرة للحكم. ولكن الجديد هنا أن صفوة المجتمع عرفت أنها يمكن أن تشارك فى الحكم بدرجة أو بأخرى، وأنها ليست عناصر هامشية ينفرد بأمرها أولئك المماليك قادة الفرق العسكرية.

ولا شك أن نابليون استهدف من هذا التشكيل التعرف على رأى نخب المجتمع حتى يتعرف على درجة الاستجابة لما قد يتخذه من قرارات. وليس من المستبعد أن جماعة العلماء رأت فى هذا الاجراء تطبيقا لفكرة الشورى.. فكرة أخذ الرأى دون إلزام، وهو المبدأ الإسلامى الذى تجاوزه الحكام المسلمون فى مباشرتهم لأمور البلاد.

على أن نوعية اعضاء هذه المجالس طبقا لاختيارات نابليون جعلت النخب المصرية تدرك أن المصريين عبارة عن عدة قوى اجتماعية متوازية لا يفضل أحدها الآخر.. وإلا لماذا يحرص نابليون على أن يكون فى المجالس ممثلون عن التجار والصناع، وممثلون عن مشايخ القرى ورؤساء البدو والأعيان والعلماء والفرق العسكرية، بل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وممثلون عن الأقباط وعن الأجانب.. ألا يعكس هذا التمثيل شرائح المجتمع المصرى كما درسها علماء الحملة بعد ذلك للنشر فى كتاب وصف مصر.

وعندما اجتمع أعضاء الديوان العام الذى يضم ممثلين عن دواوين القاهرة والأقاليم، وطلب منهم أن يختاروا رئيسا للمجلس، أشار الجميع الى الشيخ عبدالله الشرقاوى، إلا أن القيادة الفرنسية اعترضت وأفهمت المجتمعين أن الاختيار يجب أن يكون سريا عن طريق أن يكتب كل عضو الاسم الذى يراه صالحا ثم تحسب الأصوات (الاقتراع). صحيح أن الأعضاء أجمعوا على اختيار الشيخ عبدالله الشرقاوى، إلا أن الأسلوب الذى اتبع فى الاختيار لابد وأنه جعل الصفوة تدرك الفرق بين أن تختار الجماعة قائدها، وأن يفرض على الجماعة قائد على غير رغبتها.

واذا استعرضنا جملة السياسات التى باشرتها الحملة الفرنسية بعيدا عن المطاردة والقمع.. الخ فسوف ندرك حجم التغيير الذى تركه الفرنسيون فى مصر، وقيمة ما طرحوه من أفكار الحريةوالإخاء والمساواة فى التربة المصرية.

ففى مجال القضاء تم تحديد رسوم للتقاضى أمام المحكمة الشرعية بواقع ٢٪ من قيمة المتنازع عليه، وكانت قبل ذلك متروكة للأهواء وللمساومة وللابتزاز. كما تقرر أن يقتص القضاء من القاتل عن طريق المحاكمة والمرافعة، وكان الأمر متروكا من قبل لمبدأ «الدية» أى الحصول على ثمن دم القتيل ومطاردة أسرة القتيل للقاتل والاقتصاص منه بمعرفتها، وهى عادة موروثة ذميمة. وأكثر من هذا فإن الفرنسيين أنشأوا محكمة لكل طائفة من طوائف المجتمع : للأقباط ، وللشوام، وللأروام، ولليهود، مع حرية التقاضى أمام المحكمة الشرعية لمن يرغب من هؤلاء . وقد أدت هذه الإجراءات إلى حرمان الملتزمين من ممارسة شئون القضاء والإدارة، وكان نابليون يرى فى الملتزمين أمراء اقطاع، وفكر فى القضاء عليهم كما فعلت الثورة الفرنسية، وهو الإجراء الذى أقدم عليه محمدعلى فيما بعد (١٨٤١)... أليس فى هذه الإجراءات أساسا لفكرة المجتمع المدنى الذى يعطى لكل فرد فيه حقه فى الحياة ولكل طائفة .. إذا كنا فى مجتمع طوائف. حقها فى صيانة ذاتها دون أن تفرض عليها شريعة محددة إلا باختيارها؟.

وفى إطار فكرة المساواة تحددت ضريبة التكات والأموال المنقولة بمقدار ٥٪، ولم تكن محددة من قبل. وتم تعميم الضريبة على جميع من يقيم على أرض مصر أيا كانت جنسيتهم أو عقيدتهم دون تفوق عنصر على آخر، وألزم الجميع بدفع الضريبةالعامة للخزينة بما فى ذلك الفرنسيين المقيمين فى البلاد. ولما كان رجال الحملة الفرنسية متأثرين بآراء جماعة الفيزيوقراط فى فرنسا، فقد عملوا على تركيز الضرائب فى ضريبة واحدة تؤخذ من الأرض الزراعية باعتبار أن الزراعة فى عرف الفيزيوقراط هى المصدر الرئيسى للثروة.

ومن ناحية أخرى فإن من أتيح له من المصريين زيارة المجمع العلمى الذى أسسه نابليون من جملة علماء الحملة (١٤٦ عالما) تأسيا بالمجمع العلمى الفرنسى فى باريس، لابد وأنه قد عقد مقارنة ذهنية بين مفهوم العلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السائد فى الشرق ومفهوم العلم الوافد مع الفرنسيين،ولعله أدرك أن هناك علوما أخرى غير العلوم الشرعية التى نشأ عليها؛ ذلك أن المجمع كان يتكون من أقسام علمية: علوم رياضية، وطبيعة، واقتصاد سياسى، وآداب وفنون. وعلى هذا فإن المجمع فى أبسط مظاهره كان وسيلة التعرف على حجم العلوم والأفكار على الشاطئ الآخر من البحر المتوسط. ولا شك أن محمدعلى عندما استقرت له الأمور فى حكم مصر واصل خط السياسات الفرنسية فى المجالات الاقتصادية والسياسية بشكل عام.

وعلى هذا جاز لنا أن نقول إن الحملة الفرنسية بصرف النظر عن وجهها العسكرى القبيح، كانت صدمة حضارية وثقافية حتى ولو كان لدى بعض علماء مصر من أمثال الشيخ حسن العطار قدر من علوم الفرنجة. كما كانت الحملة بما حملته من أفكار الحكم والسياسة والاقتصاد بداية ظهور تنازع الولاء بين الفكرة الدينية الإسلامية العثمانية التى تقوم على طاعة الخليفة والسلطان وأولى الأمر، وبين الفكرة العلمانية الأوربية التى تقوم على عزل السياسة وأمور الحكم وهى أمور متحولة ومتغيرة عن الدين وهو أمر ثابت.

ومن عجب أن العثمانيين بقيادة سليم الأول وهم فى حربهم مع المماليك لاحتلال مصر ارتكبوا الكثير من الأهوال والفظائع كما يذكر ابن إياس فى كتابه «بدائع الزهور» فقد حزوا رءوس من وقع فى أيديهم، وقتلوا من كان يحتمى بمآذن المساجد، ونهبوا القماش والسلاح والخيول والبغال والجوارى والعبيد، ونهبوا القناديل والحصر من الزوايا، وأحرقوا جامع الامير شيخون فى حى الصليبة، واقتحموا الجوامع بحثا عن المماليك الجراكسة، واقتحموا الجامع الأزهر وجامع الحاكم بأمرالله وجامع ابن طولون وغير ذلك من المزارات.. بل لقد اقتحموا مشهد السيدة نفيسة رضى الله عنها ودخلوا إلى ضريحها وداسوا على قبرها، وأخذوا قناديل المشهد من الفضة والشمع الموجود والبسط المفروشة، وقتلوا فى مقامها جماعة من المماليك الذين كانوا يحتمون بها. الخ ومع ذلك فإن معظم الباحثين يصفون دخول العثمانيين مصر «بالفتح» وهو معنى دينى، ولا يقولون «الغزو».. ولا يتوقفون فى تاريخ الحملة الفرنسية الا عند اقتحام العسكر الفرنسيين الجامع الأزهر بخيولهم، ولا ينكرون اقتحام العثمانيين للأزهر وغيره من الجوامع ولمشهد السيدة نفيسة..

ألم يفعل العثمانيون ما فعله الفرنسيون وزيادة؟ فلماذا هذا الخلل فى المعايير.. هل وحدة العقيدة تمنع من ذكر الحقيقة؟ إن الأمر بحاجة إلى استثارة للتفكير العقلى فى التاريخ بحثا عن العلل والأسباب واكتشاف النتائج بدلا من الجرى وراء العاطفة والامتثال لها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نابليون بونابارت
ت:بشير السباعى

قنـــــاع النبى

(حكاية عربية)

فى عام ١٦٠ للهجرة، كان المهدى يمسك بزمام الحكم فى بغداد، وقد شهد هذا الأمير، العظيم، الكريم، المستنير، الشهم، ازدهار الامبراطورية العربية فى ظلال السلم والأمن. وإذ كان جيرانه يخشونه ويحترمونه، فقد انكب على العمل على ازدهار العلوم والإسراع بنجاحاتها، لكن السكينة ارتبكت بسبب [ابن] حكيم الذى شرع، من أعماق خراسان، بتكوين أشياع له فى جميع أجزاء الامبراطورية. وكان [ابن] حكيم، الطويل القامة، والذى كان بليغًا بلاغة نكورية ونزقة، يزعم أنه نبى، وقد دعا إلى أخلاق طاهرة عزيزة على أفئدة الجماهير: فقد كانت المساواة فى المكانات وفى الثروات هى الشعار الأساسى لخطبه. وقد انتظم الشعب تحت بيارقه، وكان لـ [ابن] حكيم جيش.

وقد رأى الخليفة والكبراء ضرورة أن يخنقوا انتفاضة بهذه الدرجة من الخطورة فى مهدها، لكن قواتهم منيت بالهزيمة عدة مرات، وعلى مدار جميع الأيام كان [ابن] حكيم يحرز نصرًا جديدًا.

على أن مرضا فظيعا، ترتب على مكابدات الحرب، أدى إلى تشويه وجه ابن حكيم. ولم يعد جميلاً كما كان؛ إن هذه الملامح النبيلة والفخورة، وهاتين العينين الواسعتين والمتقدتين، قد تشوهت، وأصبح [ابن] حكيم أعمى. وكان بإمكان هذا التحول أن يؤدى إلى كبح حماسة أنصاره: فخطر بباله أن يرتدى قناعًا فضيًا.

وظهر وسط أشياعه وهو يرتدى هذا القناع. لم يفقد [ابن] حكيم شيئًا من بلاغته. وكان لكلامه القوة نفسها. وقد تحدث إليهم وأقنعهم بأنه لا يرتدى هذا القناع إلاّ لكى يحول دون أن يعمى النور الذى يشع من وجهه أبصار البشر.

وقد عتمد أكثر من ذى قبل على هذيان الشعوب التى أثار حماستها، عندما أدت خسارة معركة إلى تخريب أعماله واختزال أنصاره وإضعاف إيمانهم. وقد حوصر، وكانت الحامية قليلة العدد. عندئذ جمع أشياعه وقال لهم: أيها المؤمنون، يامن اختارهم الله ومحمد لإحياء الإمبراطورية ولرد الاعتبار إلى أمتنا، لماذا يثبط عدد أعدائنا عزيمتكم؟ اسمعوا: فى الليلة الماضية، عندما كنتم كلكم غارقين فى النوم، سسجدت وناديت الله: «يا أبى، لقد حميتنى على مدار سنين عديدة. وأنا أو الذين معى لابد أننا نذنب فى حقك فأنت تتخلى عنا!». وبعد ذلك بلحظة سمعت صوتًا يقول لى: «يا [ابن] حكيم، إن الذين لم يهجروك هم أصدقاؤك الصادقون وهم وحدهم المختارون. وسوف يتقاسمون معك ثروات أعدائك المتكبرين. انتظر القمر الجديد، واعمل على حفر خنادق عميقة وسوف يسقط فيها أعداؤك كذبابات دوخها الدخان».

وسرعان ما حفرت الخنادق، وجرى ملء أحدها بالجير. وجرى وضع براميل مليئة بالأنبذة على الحافة.

وبعد عمل كل هذا، جرى تناول وجبة جماعية، وشرب الجميع من النبيذ نفسه وماتوا كلهم بأعراض واحدة.

وجر [ابن] حكيم جثثهم إلى الجير الذى تحللت فيه، وأشعل النار فى المشروبات الروحية وألقى بنفسسه فيها. وفى الغداة، كانت قوات الخليفة تريد التقدم، لكنها توقفت عندما رأت البوابات مفتوحة. وأخذت تدخل بحذر ولم تجد غير امراة، هى عشيقة [ابن] حكيم، التى كتبت لها النجاة من بعده.

تلك كانت نهاية [ابن] حكيم الملقب بالبرقعى الذى يعتقد أشياعه أنه قد رفع إلى السماء مع جماعته.

هذا المثال غريب لا يكاد يصدق. فإلى أى حد يمكن لجنون الشهرة أن يمضى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حاشية من المترجم :

كتب نابليون بونابارت هذه الحكاية العربية فى عام ١٧٨٨ أو فى عام ١٧٨٩ مستلهمًا نصًا نشره مارينى الذى أخذه بدوره عن ابريلو. وقد نشر نص بونابرت لأول مرة فى كتاب: «نابوليون، مخطوطات لم يسبق نشرها» الذى أعده ماسون وبياجى وصدر فى باريس فى عام ١٩١٠ [الجزء الثانى، ص ١٧ ـ ١٩] وقد ترجمناه عن كتاب هنرى لورنس: «الأصول الفكرية للحملة الفرنسية على مصر» الصادر عن دار نشر ايزيس، استنبول ـ باريس، عام ١٩٨٧ [ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣].

وتدور الحكاية العربية فى زمن الخليفة العباسى، المهدى بن المنصور، (١٥٨ ـ ١٦٩ هجرية/ ٧٧٥ ـ ٧٨٥ ميلادية]، وتستند إلى ـ وتعيد تشكيل ـ حدث من أحداث التاريخ الإسلامى هو حركة هشام بن حكيم فى وسط آسيا بين عامى ١٥٨ ـ ١٦١ هجرية/ ٧٧٥ ـ ٧٧٨ ميلادية، الذى زعم حلول الله فيه وسارت فى أثره جماهير غفيره، تمكنت جيوشها من إنزال الهزائم الجسيمة بجيوش الخلافة على مدار أربع سنوات فى بخارى ونواحيها، ثم دارت عليه الدوائر. وأخذ أنصاره ينصرفون عنه واضطر إلى اللجوء إلى اتخاذ إحدى القلاع ملاذًا له وللفين من المؤمنين به. وعندما حوصر، دعا نساءه وأشياعه إلى إلقاء أنفسهم فى اللهب والموت معه حتى يكتب لهم الصعود إلى السماء، فاستجاب الجميع لدعوته، وساعد هذا الفعل غير

العادى على إحياء فرقته لوقت معين [وفقًا لسرد ويليام موير فى كتابه «الخلافة، قيامها وإنحدارها وسقوطها» الصادر فى لندن فى عام ١٨٩١، ص ٤٦٧].

ويستفاد من كتاب «الفرق بين الفرق» لابن طاهر البغدادى، الذى مات فى عام ٤٢٩ هجرية - ١٠٣٨ ميلادية أن فرقة هشام بن حكيم، المعروفة باسم المقنعية (نسبة إلى قناع الأخير) كانت ماتزال موجودة فى زمانه «ولهم فى كل قرية من قراهم مسجد لا يصلون فيه ولكن يكترون مؤذنًا يؤذن فيه. وهم يستحلون الميتة والخنزير، وكل واحد منهم يستمتع بامرأة غيره، وإن ظفروا بمسلم لم يره المؤذن الذى فى مسجدهم قتلوه وأخفوه، غير أنهم مقهورون بعامة المسلمين فى ناحيتهم والحمد لله على ذلك» (البغدادى: الفرق بين الفرق، ص ١٥٦).

وبالرغم من مبالغات البغدادى فى الحديث عن الفرقة المعاصرة له، إلاّ أن روايته الخاصة بالانتحار الجماعى التى أشار إليها موير لا تختلف كثيراً عن رواية الأخير. وتذهب روايات أخرى إلى تكذيب حكاية الانتحار الجماعى حيث تؤكد أن ابن حكيم حين استشعر دنو الهزيمة «سقى نساءه سُمًّا ودخل المسلمون الحصن وقطعوا رأسه سنة ١٦٣هـ». ولا تفسر هذه الروايات سبب انتشار رواية الانتحار الجماعى التى تؤيدها الروايات الأسبق.

والطريف أن بونابارت قد شهد نسخة واقعية جديدة من حكاية ابن حكيم فى مصر فى صيف عام ١٧٩٩، أى بعد نحو عشر سنوات من كتابته لحكاية «القناع»، حيث ووجه الفرنسيون فى دمنهور بانتفاضة يحركها شخص مراكشى زعم أنه المهدى المنتظر. وقد زعم بونابارت فى سانت هيلين أن هذا الرجل قد قتل فى معركة ٤ يونيو ١٧٩٩ مع الفرنسيين إلاّ أن أشياعه زعموا لوقت طويل أنه حى وأنه سوف يظهر عندما يحين الوقت لذلك. وقد قال نابوليون فى هذا الصدد: «إن المصريين، فى جميع الأزمنة، كان من السهل تحريكهم باسم المعبود» (هنرى لورنس: الحملة الفرنسية فى مصر، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٧٥). لكن ما لم يقله بونابارت هو أن حكايته عن النبى المقنع إنما تندرج ضمن أوهامه الشرقية هو نفسه، قبل زمن من الحملة التى قادته - وقادها - إلى مصر، وهو ما أشار إليه لورنس فى كتابه الذى أسلفنا الإشارة إليه. على أن الشىء الأكثر جدارة بالتأمل هو واقع أن الحكاية التى كتبها بونابارت إنما تتميز بأهمية خاصة فى توضيح عناصر أساسية من فكره ومن ممارسته السياسية. فعلى مستوى الأفكار نجد هذا الانبهار باستنارة الخليفة المهدى ودفاع البرقعى عن الحرية والمساواة. وعلى مستوى الممارسة السياسية نجد أن بونابارت قد لجأ فى مصر إلى استخدام الهنديان المهدوى مع مشايخ الأزهر فى ذات الوقت الذى كان فيه نائبًا لرئيس المجمع العلمى المصرى!

للفنان الشاعر الهندى طاغور

دوروتا متولى

نوبل ٩٦

للشاعرة البولندية التى اكتشفت كروية التاريخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولدت فيسوافا شيمبورسكا فى wislawa Szmborska فى يوليو عام ١٩٢٣ داخل المنطقة الوسطى فى بولندا. ومنذ عام ١٩٣١ اقامت بالعاصمة البولندية القديمة «كراكوف» حيث درست فى السنوات [١٩٤٥ ـ ١٩٤٨] علوم اللغة البولندية وفقهها؛ وكذلك العلوم السوسيولجية بأقدم جامعة بولندية وهى «جامعة ياجيلونسكى».

ومنذ عام ١٩٥٣ أصبحت تكتب بانتظام فى الجريدة الشهرية «الحياة الأدبية ـ Zycie Literackie» حيث كانت تشرف على «قسم الشعر» بالمجلة، وتقوم بتحليل الكتب الأدبية والإعلان عنها.

ويعود تاريخ اول قصيدة للشاعرة الفائزة إلى عام ١٩٤٥ وكان عنوانها «ابحث عن الكلمة». اما ديوانها الأول «لهذا نحيا» فقد اصدرته فى عام ١٩٥٢، وتوالت دواوينها بعد ذلك:

- «اسئلة اتساءلها!» ١٩٥٤.
- «مناشدة ييتى (Yeti) ١٩٥٧.
- «الملح» ١٩٦٢.
- «الأفراح المائة» ١٩٩٦٧.
- «كل حادث طارئ» ١٩٧٢.
- «كَمٌ كبير» ١٩٧٦.
- «الناس فوق الجسر» ١٩٨٦.

وقد أعيد طبع هذه الدواوين مرات، وترجمت إلى الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية، الروسية، التشيكية، السلوفاكية، وغيرها.

فى عام ١٩٥٤ حصلت الشاعرة ف. شيمبورسكا على جائزة مدينة كراكوف عن الشعر. وفى عام ١٩٦٣

حصلت على الجائزة التقديرية فى الشعر من وزارة الثقافة والفنون البولندية. وفى هذا العام قدّرها العالم ومنحها جائزة نوبل فى الآداب.

وهذه هى المرة الرابعة التى يحصل فيها اديب بولندى على جائزة نوبل التى مُنحتْ من قبل للأدباء:

- الكاتب الروائى هنريك شينكيفيتش Henryk Sen-kiewicz. وذلك فى عام ١٩٠٥ عن روايته «كوفاديس» ومجمل أعماله الروائية.

- الكاتب الروائى فلاديسواف ريمونت Wladyslaw Reymont. وذلك فى عام ١٩٢٤ عن روايته «الفلاحون».

- الشاعر تشيلسواف ميووش Czeslaw Miloe. وذلك فى عام ١٩٨٠ عن إنجازاته الإبداعية فى مجال الشعر.

اما فيسوافا شيمبورسكا فتعد ابرز الشاعرات الأوروبيات، إنها شاعرة التاريخ ومتغيراته. وفى بدايات أعمالها الشعرية اهتمت بالموضوعات السياسية الشائعة، كما القت الضوء على أسرار الوجود الإنسانى وأهدافه، على مستوى الفرد ومكانته، وبصيغ غير متكررة. فالإنسان يلوح فى أشعار شيمبورسكا وجودًا غير مستقل عن الحقائق البيولوجية الثابتة، وعبدًا تحكمه ضرورات الوضعية التاريخية، وجودًا يرتكب الأخطاء والحماقات، ولا يملك سلاحًا يدافع به عن نفسه، وجودًا يخطئ فى تقدير حساباته، ويفشل فى تحقيق آماله، وجودًا يتجرّع المرارة الناتجة عن دراما الغربة، وانقطاع التفاهم المتبادل، والوحدة القاتلة.

إن شعرًا كهذا يُرينا قانونه الخاص الذى لا تتوافق فيه الحياة مع الحاجات الإنسانية للفرد، وانساق الحضارة وقوانين الطبيعة. إن التعرف على هذا التضاد الملحوظ يغدو فى الوقت نفسه تعرفًا على المجتمع والإنسان. فتتشكل أقدار كل منا عندما نفحص تجارب السالفين ونعيد ممارستها، حتى نصل إلى الوعى بقدرنا عندما نكتشف وحدة هذ الوعى، وهويته، وتماثله مع قدر الإنسان كما هو. إن فكرة عَقْد المقارنات بوضع البطل الفنائى ومقابل الرمز التاريخى الملائم، تبدو جلية فى أشعار شيمبورسكا. لذلك نشعر كمتلقين - بأنه يتكثف فيه الواقع الحى، وأسطورية التاريخ.

فإبداعات الشاعرة «البولندية» ترينا ظاهرة يمكن لنا أن نطلق عليها «كروية التاريخ» أو «استدارة التاريخ» وهى ظاهرة لا تنقطع تمثل عودة الإنسان إلى نقطة البدء بشكل قياسى يرتبط بوضعيته داخل العالم. إن هذا المضمون (المحتوى) يلقى فى إبداعات شيمبورسكا الشعرية صدى له خصوصيته: شعور عميق بالتضامن مع العجز الإنسانى ولا تكامله، ومعاناة الإنسان، يرافقه بعد الشاعرة المتسم بتعقله وتوازنه المثقف.

إن محتوىً كهذا يتصف بخاصيته الفلسفية والنفسية المركبة، ويقترب من مضامين ديالكتيكية الضرورة والأحداث الطارئة وذاتية المشاعر والتخيلات، وموضوعية الواقع الحى.

فى هذه الأطر تولد مفارقة هذا الشعر، مفارقته فى مواجهة الخبرة التاريخية، غير الضرورية، ما دام حدوثها يتكرر دومًا ولا تؤتى ثمارها المرجوة. فمعايشة القضايا المعاصرة تبدو فى أحوال كثيرة قوية النفوذ، لدرجة أن الشاعرة تتعطش فى أن تلتقطها من نهير التكرارات وتفصلها عن مياهها؛ لتتعرف على ظاهرتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفائزة بجائزة نوبل هذا العام الشاعره البولندية ڤيسواڤا شيمبورسكا

غير المتكررة، وقواها النافذة. ومع ذلك فإن ظاهرة تكرار المأساة الإنسانية، تظهر في أشعارها رغمًا عنها، وتقلل من معيار التجارب المتتالية لديها ومن وزنها. «فما يمكن لنا معايشته أو معاناته، لا يخيف التاريخ، ولا يحرك ساكنًا من لامبالاة العالم». إن عنوان أحد دواوين شيمبورسكا «مناشدة يتيي (Yeti)(*) يمكن اعتباره تعبيرًا عن حاجتنا للبحث عن منظور آخر للقضايا الإنسانية، منظور أكثر تواصلاً وبقاءً، متحرر من تظاهرة «كروية التاريخ أو استدارته».

إن تفكيرًا من هذا النوع يؤدي بنا إلى الاقتراب من حالة روحية ذات سمات لها خصوصيتها والاقتراب من شعر غير محمل بشعارات القدرات البطولية الخارقة، شعر واعٍ للحدود الإنسانية، شعر يعبر عن الدور المتواضع للفنان.

تستخدم الشاعرة البولندية الحائزة على جائزة نوبل في أبياتها صيغًا غنائية ليست مطولة؛ وأسلوبًا متميزًا في الكتابة؛ يعتمد على الدقة في تشييد الاستعارات، وبناء العلامات. فهي من جانب تصل في أشعارها بين الإحكام والاتقان والرقة معًا، واللعب بالكلمات، وبين فكاهة مفردات اللغة والأقوال والدلالات من الجانب الآخر. وتحافظ الشاعرة البولندية بهذا على البعد الذاتي الآني في مواجهة التراث الأدبي: قديمه وحديثه؛ فتحافظ بذلك على وفاء القارئين لأشعارها، ورغبة التواصل مع كلماتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض قصائد للشاعرة ف. شيمبورسكا
الحاصلة على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٩٦

سطور مكتوبة على شاهد قبر**

هنا ترقد عجوز غير عصرية كالنقطة
الفاصلة في جملة.
واضعة بعض قصائد شعرية ترقد
رقدتها الأبدية
التي رغبتْ الأرض منحها إياها، مع
أن الجثمان

* هو الإنسان الثلجي: حيوان (دب) غالبًا، قيل إنه موجود في جبال هملايا العليا.

** من ديوان «الملح» عام ١٩٦٢.

لا ينتمي الى مقبرة الأدباء.
ومع ذلك فليس ثمة شيء، افضل من المقبرة
سوى تلك السطور المكتوبة، وزهور الأرقطيين، والبوم.
اما انت ايها العابر، فانزغ من عقيبتك ذلك المخ الالكتروني
وعند قبر شيمبورسكا(*) تفكر قليلاً.

●

صورة فوتوغرافية للزحام**

في الصورة الفوتوغرافية للزحام
تجدني الراس السابعة عند حافة الاطار،
وربما تكون الرابعة في الجهة اليسرى
او العشرين في اسفل الصورة؛
لا اعرف اىّ راسٍ هي راسي،
ليست هي واحدة ولا وحيدة؛
هي قريبة من قرائنها
لا هي براس امراةٍ ولا رجلٍ؛
فالعلامات التي تشيرُ بها اليّ،
هي علامات غير مميزة؛
ربما تبصرها روح الزمن
لكنها لا تتاملها؛
راسي احصائية من الاحصائيات،
تلك التي تهضم الملح، والمعادنَ،
والكابلات
في هدوء قاطع، وبشمولية تامة
بلا خجل، كايّ راس من الرؤوس،
بلا شعور بالاحباط، حيث يمكن استبدالها؛
وكانني لا اعملها
على طريقتي، وبشكل متفرد؛
مثلما ينقّبُ في المقبرة،
عن جماجم بلا اسماء،
محفوظةٍ حفظًا ليس بسيئ
رغم الموات؛
وكانّ راسي كانت هناك،
ايًا ما كانت.. غريبة
اين؟!... ان تذكرنا شيئًا،
فهو الماضي الموغل السحيق.

---

* المعنيّ بها الشاعرة نفسها.

** من ديوان «ككل حادث طارئ» عام ١٩٧٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إفراط*

اكتشفت نجمة جديدة.
ولا يعني هذا أن العالم غدا أكثر نورًا
أو أن هذا الشيء، الذي كان ناقصًا قد استكمل
فالنجمة كبيرة وبعيدة.
بعيدة بعدًا تظهر فيه ضئيلة،
صغيرة أكثر من الأغريات
اللاتي فنّ أصغر منها.
لم تكن دهشتنا بمستغربة
لو كان لدينا وقت للاندهاش.
عمْر النجمة، كثافة النجمة، موضع النجمة،
تكفي للحصول على هذه المعلومات
رسالة دكتوراه
وكأس متواضعة من النبيذ
في تلك الدوائر القريبة من السماء،
عالم الفلك، زوجته، الأقربا، والرفاق،
مناخ غير مرسوم، أردية غير مقيدة بموديل،
حيث تسيطر على الأحاديث الدائرة
موضوعاتٌ عادلية
وصوت قضم البندق.
النجمة رائعة.
ولكن ليس هذا بسببه يمنعنا من أن
نحتسي كأسًا في صحة سيداتنا
حيث لا مقارنة. فهنّ الأقرب لنا
ولا آثار مترتبة على النجمة
ليس لها تأثيرٌ على الطقس، أو على الموضة، أو في نتيجة مباراة.
أو في تغيير داخل الجهاز الحكومي، أو الذخول الشهرية، أو في أزمة القيم.
بدون نفوذ في البروباجندا
ولا في الصناعات الثقيلة.
ولا تؤثر في الحصول على لمعان مائدة الاجتماعات.
فهي تخرج عن نطاق الحساب العددي للأيام المتبقية من العمر.
لِمَ تتساءل
عن عدد النجوم التي يولد تحتها الإنسان،
وتحت أيّ عدد منها يموت.
نجمة جديدة.
- فلتزنني - على الأقل - أين هي تكون.
- إنها ما بين ضفاف تلك السحابة الرمادية المتهرئة وبين غصن شجرة السنط على اليسار.
- آه - أقول لكم!

ترجمة: هناء عبد الفتاح

* قصيدة «إفراط» من مجموعة القصائد الشعرية التي يحويها ديوان صدر عام ١٩٧٧.

أحمد بهاء الدين

في حديث لم ينشر من قبل

شاهد على العصر

كان الإذاعي المعروف عمر بطيشة قد أجرى مع الأستاذ أحمد بهاء الدين حديثا اذاعه قبل سنوات في حلقتين، ضمن برنامجه «شاهد على العصر». وقد أرسل لنا أحد قرائنا تسجيلا صوتيا للحلقة الأخيرة من الحديث الذى لم ينشر من قبل. وهو يبدأ بسطور يقدم فيها صاحب البرنامج ضيفه، ثم يبدأ الحديث. ومن الطبيعي أن تكون اللغة التى استعملها الأستاذ بهاء وسطا بين لغة الكتابة ولغة الكلام. ولهذا تدخلنا كلما كان التدخل ضروريا لحذف التكرار أو الربط بين الجمل.

يجد الراصد لواقع أمتنا العربية أنها قد وصلت إلى النقطة التى لم تعد مشكلتها مشكلة سياسية أو اقتصادية، وإنما أصبحت مشكلة الكينونة ذاتها.. السؤال الذى يطرح نفسه من آن لآخر هو: نكون أو لانكون؟ كيف نتغلب على الخلاف والتخلف وما هى نقطة البداية لنهضة جذرية؟ ومن الذى يحددها؟ وكلها أسئلة نحملها إلى شاهدنا اليوم. وقد التقينا به فى حلقة سابقة خصصها بالشهادة على ثورة ٢٣ يولية، واليوم نستكمل شهادته على عصرنا.

● الكاتب الكبير **أحمد بهاء الدين**. نرحب بحضرتك فى بداية هذا اللقاء وهو اللقاء الثانى، ونسأل: ماذا تحمل شهادتك حول الثمانينيات من ملاحظات حول ظواهرها؟

■ نقدر نقول إن الظاهرة العامة السائدة حتى الآن هى أن الثمانينيات محاولة لإصلاح وحل المشاكل التي تركتها لنا السبعينيات. فمن الناحية السياسية نحن نعيش محاولة ضخمة لنظام ديمقراطى له ملامح الاستقرار والقدرة على الاستمرار، ومن الناحية الاقتصادية الداخلية نجد أن هناك محاولة أيضًا لعمل توازن بين الاستهلاك والإنتاج. فلا نستهلك أكثر مما ننتج بقدر الإمكان كما حدث من قبل، وأيضًا كما نرى

فى قضية الانفتاح من تحويله من انفتاح استهلاكى محض إلى انفتاح إنتاجى أيضًا فى الوقت نفسه. ومن ناحية السياسة الخارجية أيضًا ـ الثمانينيات فيها حل لمشاكل السبعينيات سواء من حيث عودة مصر إلى دورها العربى أو عودة مصر إلى موقعها القديم مع دول عدم الانحياز، كما رأينا فى مؤتمر عدم الانحياز فى دلهى عام ١٩٨٣. فإذا أردنا أن نلخص الثمانينيات فهى كما قلت تعمل على حل مشاكل السبعينيات.

● استاذ **احمد بهاء الدين** إذا كان لكل عهد شعاراته، فما هى شعارات هذا العصر أو هذه المرحلة التى نعيشها؟

■ طبعا لكل عهد شعاراته، واحيانًا تكون شعارات كلامية فقط، واحيانًا تأخذ طريقها إلى التطبيق فالشعارات الكلامية دائمًا كثيرة، فإذا حاولت أن أضع يدى على شعار أساسى أيضًا و أعتقد أنه محور للتطبيق فى هذا العهد الذى نعيشه فهو شعار الاستقرار ـ فعندما ننظر لكل الجهود التى تبذل الآن نجد أن هدفها هو تحقيق الاستقرار. فمثلا التجربة الديمقراطية التى تحدثنا عنها، هى خطوة مهمة فى طريق الاستقرار الذى نريد أن يكون استقرارا مبنياعلى حياة ديمقراطية سليمة من ناحية، وغير منفلتة ولها دورها الأساسى من ناحية أخرى.

وإذا نظرنا إلى الجانب الاقتصادى وجدنا أن نشر الأرقام الحقيقيه للميزانية والاعتراف بالعجز الذى يوجد بها ونشر أرقام الديون له أيضا دلالة، لأن الاعتراف بهذه الأشياء معناه الرغبة الصادقة فى حلها، فى حين إن إخفاءها يعنى أننا نترك المرض يتفاقم ولانحاول علاجه، وطبعًا الناحية الاقتصادية عنصر أساسى جدًا فى موضوع الاستقرار السياسى والاجتماعى. فى الوقت نفسه ، كانت هناك دعوات كثيرة للتغيير دعا إليها أطراف مختلفة من اتجاهات مختلفة وطالبوا بتغيير أشياء مختلفة، وأنا واحد من الذين طالبوا بالتغيير بشكل أوسع نطاقًا وأسرع مما تم حتى الآن، ولكن نجد أيضا أن هذا التغيير يتم فى تدرج يلاحظ فيه أنه محسوب وغير متسرع وبعد دراسة لكل شىء، فهو تغيير فى إطار عدم المساس بالاستقرار.

● فماذا عن بقية الشعارات الأخرى؟ لو قلنا مثلا ملامح الحرية والديمقراطية، والشرعية الدستورية، وسيادة القانون ، وضرب الفساد، ضرب الفساد بالقدوة وضرب الفساد بالقانون. أيضًا هذه جوانب أخرى لهذه المرحلة؟

■ أنا اخترت الملمح الأساسى. ولو تكلمنا عن نظام الحكم، وما يتفرع عنه.. فلا شك أننا نعيش تجربة جديدة تمامًا.

● من أى ناحية؟

■ فى موضوع الديمقراطية الذى تحدثت عنه كما فهمت من سؤالك. قبل الثورة كان هناك هيكل ديمقراطى لكنه كان محدودا بحدود واضحة هى وجود الإنجليز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقصر، وبالتالى كان الدستور يطبق فى حدود عدم المساس بهاتين القوتين الحاكمتين فعلاً، وبالتالى كان الذين تولوا الحكم فى معظم المرحلة السابقة من الثورة من أحزاب الأقليات وقد تأثر النشاط السياسى بهذا الوضع، فأصبح نشاطا شكليا هدفه السلطة: أى حزب يتكون أحيانا مع تولى زعمائه للسلطة ويحل بخروجهم مثل حزب الشعب، وحزب الاتحاد، وما إلى ذلك، فإذن كان وجود الإنجليز والقصر يعتبر قيدًا ضخمًا على مصر. بعد الثورة مررنا بالمرحلة التى سميناها المرحلة الشرعية الثورية، و الثورة بطبيعتها عمل عنيف يحتاج إلى نوع من التفويض العام من الأغلبية الشعبية لإنجاز أهداف وأعمال معينة، والثورة عادة لاتقترن بالوضع الطبيعى للحياة، الثورة مرحلة استثنائية وتنتهى أحداثها، وبعد ذلك تبقى بعض مبادئها ، ويتغير بعضها الآخر، أى تغربل آثارها عبر السنين أو القرون وبالتالى لم يكن متصورًا قيام حياد ديمقراطى بالمعنى السليم أثناء مرحلة الثورة والآن نعيش لأول مرة مرحلة لم تعد مرحلة ثورية من ناحية.

وفى الوقت نفسه لاتوجد لدينا القوى التى كانت تقيد الديمقراطية كالقصر والإنجليز، كما كان الأمر قبل الثورة، فإمكانية قيام نظام ديمقراطى سليم لأول مرة فى مصر إمكانية ضخمة وواردة ، والذى لاشك فيه أن المراقب للأحداث يرى أن الاتجاه النفسى والرغبة للرئيس حسنى مبارك هى إقامة هذه التجربة - أى أن يكون لدينا - لأول مرة - حياة حزبية حرة غير مقيدة لابظروف ثورية ولا بوجود قوى مفروضه كالقصر والإنجليز. طبعًا نستطيع أن نختلف حول تفاصيل كثيرة، ولكن الذى لاشك فيه أن هناك تطورا إيجابيا وتدريجيا نحو هذا الهدف.

● أنت ركزت - يا أستاذ بهاء - على الجانب السياسى البحت. فماذا عن الجوانب الاجتماعية والفكرية فى الثمانينيات؟

■ هناك عدة مسائل أساسية أعتقد أنها ستفرض نفسها على بقية سنوات الثمانينيات. فمن الناحية الاقتصادية والاجتماعية، توجد ظروف عديدة حدثت فى السبعينيات، ونستطيع أن نقول إن بعضها حدث مع الثورة، ثم أتت ظروف ضخمة أدت إلى تغييرات جوهرية وأساسية فى تركيب المجتمع المصرى، يعنى أن المجتمع المصرى قبل الثورة كان مجتمعًا بسيطًا إذا جاز التعبير. فهناك كتلة كبرى من الفلاحين العاملين فى الأرض بالأجر وهناك فئة من كبار الملاك الزراعيين فى يدهم السلطة السياسية فى البلد وهناك الموظفون. وعندما أتت الثورة غيرت الوضع فى الريف تغييرًا أساسيًا يعنى لم يعد هناك ملاك كبار، وإنما هناك ملاك صغار أو ملاك متوسطون. والشىء الآخر مجانية التعليم والخدمات التى غيرت التركيبة الاجتماعية كما غيرت طموحات الناس، وصار أفقر واحد هدفه أن يعلم ابنه بشكل أو بآخر، مما أدى إلى الهجرة من المهن الأصلية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأتى موضوع البترول وارتفاع أسعاره بعد ١٩٧٣ فجعل أرقام العمالة المصرية فى البلاد العربية تقفز عشرات المرات بحيث أصبح اليوم ملايين من المصريين يعملون فى البلاد العربية، وبالتالى تتدفق الأموال على أهلهم فى كل أنحاء القطر ابتداء من العامل البسيط أوالفلاح البسيط الذى يعمل فى الحقل إلى كثيرين من رجال المال والأعمال والصناعة إلخ، أيضًا بعد الثورة لأول مرة أصبح هناك طبقة كبيرة نقدر نسميها العمال الصناعيين ونعرف أن الثورة ركزت على الصناعة، فأصبح عندنا لأول مرة العمال الصناعيون بمئات الآلاف، وليس بأرقام بسيطة، وأصبح لدينا شريحة أخرى بمئات الآلاف من الفنيين فمع التوسع الصناعى، ومع التعليم المجانى أصبح عندنا آلاف مؤلفة من المهندسين والخبراء... الخ. ولما أتى الانفتاح وأطلق العنان للتجارة الحرة وللاستيراد، وخلق أيضًا شرائح اجتماعية أخرى ركزت نشاطاتها الأساسية فى الخدمات وهذه أعمال تدر الملايين من الجنيهات، وأصبح لدينا طبقة من الأثرياء الجدد الذين لهم أساليبهم فى الحياة والإنفاق، أى الثراء الذى لم يستغل بعد..

● ثراء غير مرشد!!..

■ بالطبع هو غير مرشد من ناحية، وهذا ينطبق على فئات كثيرة، مثل الفنيين والعمال المهرة الذين ارتفعت إيرادتهم بشكل هائل لأن الطلب عليهم أصبح كبيرًا مما أدى إلى تغيير دخولهم المادية، لكن أنماط حياتهم لم تتغير بعد وهذا ما ينعكس فى صورة الانفتاح الاستهلاكى. فأنا مثلاً أعمل عاملاً فى ورشة وكان دخلى محدودا أسكن فى شقة بجنيهين مثلاً، أصبحت الان أكسب مئات الجنيهات وليس لدى خلفية ثقافية، لذلك أنفق كثيرا من الأموال فى الاستهلاك. مثل الأكل والشرب، أو اقتناء سلع الترفيه، أريد أن أقول ان المجتمع المصرى من الخمسينيات إلى السبعينيات وقعت فيه تغيرات هائلة، ومع الأسف نحن نتحدث عنها بالظن أو التقريب، ولاتوجد لدينا دراسات علمية ترسم لنا الخريطة الجديدة للمجتمع المصرى، وكنت أتمنى وقد اقترحت كثيرًا على بعض الأصدقاء أن تتفرغ الجامعات المصرية لبعض هذه الدراسات أو تقوم بها واقترحت الشيء نفسه على الأحزاب المصرية التى تدخل الانتخابات دون أن تكون لديها صورة دقيقة عن التطورات الاجتماعية المصرية فى العقود الأخيرة. هذه التطورات لاتزال بالنسبة لنا غامضة أو مجهولة. فليس لدينا مثلا دراسة عن القرية المصرية وتحولها من الإنتاج المحض إلى الاستهلاك. فى الماضى كان الفلاح يربى الدجاج لا ليأكل منه وإنما ليبيعه فى المدينة وكذلك البيض والمنتجات الأخرى، اليوم الفلاح يستهلك هذه الأشياء ومستوى استهلاكه ارتفع ونما لديه الإحساس بحقوقه الاجتماعية وبأن من حقه أن يعيش حياة أفضل..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● هل تعتقد أن هذا التطور مطلوب يا أستاذ بهاء ؟

■ طبعا مطلوب وأنا دائمًا أقول ان هناك مشاكل للتخلف، وهناك مشاكل للتقدم، وكثير من المشاكل التى لدينا مشاكل تقدم. إن ارتفاع أجر أو دخل العامل الفنى شىء مطلوب وأنا لا أفهم معنى للشكوى من هذا، ما دامت المسألة مسألة عرض وطلب، فكما ارتفع اجر المحامى والدكتور، ارتفع أجر العامل وهذا من حقه، لكن هذا يوجد مشكلة أخرى، وهى دخول فئات واسعة فى سوق الاستهلاك الجديدة هذه الفئات الواسعة تؤثر أيضًا فى الجوانب الثقافية فهى جمهور المسرح، وجمهور السينما، أريد أن أقول أنك عندما تقوم بتعليم الناس يجب أن تتوقع أن تكون طلباتهم أكثر وتطلعاتهم أكثر، والمهم أن نعلمهم ونكون مستعدين لمواجهة ما ينتج عن ذلك من توقعات، يعنى أن نخلق البيئة التى تستوعب نشاط وجهود هؤلاء المتعلمين، وبالتالى ستظهر مشاكل تقدم ، لكنها فى الوقت نفسه مشاكل، وتريد الحل وفى بداية الحل لابد أن نقوم بالدراسات المطلوبة لفهم المجتمع المصرى الراهن. ومن أهم الموضوعات التى يجب دراستها: الهجرة من الريف إلى المدينة ومشاكلها.

وضع القرية المصرية وتحولها من قرية منتجة أساسًا إلى قرية تكاد تكون مستهلكة. ندرة العمالة فى الوقت التى توجد فيه بطالة واسعة صريحة أو مقنعة. والعمالة النادرة تتمثل فى العمال المهرة المدربين، فنحن نحتاج إلى برامج تدريب. ونحن نعلم أن فى مصر فئات كثيرة فقيرة، لكن هناك أزمة للحصول على شغالين فى المنازل، مما أدى إلى أن نقوم باستيرادهم من البلاد الأسيوية كالفلبين وباكستان مثلنا مثل البلاد البترولية. وهذا الوضع شاذ فما سبب ذلك؟ ما الذى يجعل الفقير والفقيرة يعزفان عن هذا العمل؟ هل لأنه مازال يعتبر عندنا عملاً غير محترم؟ نحن إذن فى حاجة إلى تغيير المفاهيم والمعانى. أم أن الناس عندنا أصبحت تفضل الراحة والكسل، ولهذا تبحث عن مهن أخرى لاتتطلب المجهود الذى تتطلبه المهن الإنتاجية؟

أعتقد أن دراسة هذه التحولات الاجتماعية ومواجهتها او التلاؤم معها، هى المشكلة المطروحة علينا والتى ستحكم توجهاتنا فى السنوات القادمة

● لو أذن لى الكاتب الكبير **أحمد بهاء الدين** بتعقيب بسيط على هذه الأفكار.. أقول انه اما كان يجب على ثورة يوليو أن تقوم بهذه الدراسات قبل أن تقدم على الخطوات الثورية التى غيرت شكل المجتمع المصرى؟

■ بالطبع كان يكون أحسن، لكن التاريخ يعلمنا انه لاتوجد ثورة تقوم بعمل دراسات علمية قبل أن تحقق نفسها بصورة عملية لكن هذا أصبح ضروريا بعد قيام الثورة. ولقد أطلقنا طاقات شعبية هائلة، وهذا شىء عظيم. ورفعنا تطلعات المواطن البسيط وهذا شىء عظيم، ولكننا لم نستعد لاستقبال هذا التطور الاستعداد الكافى فأصبح لدينا هذه المشاكل التى ضربت لها أمثلة بسيطة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقضية أننا حتى الآن لانقوم بهذا البحث العلمي، وفى بعض الأحيان أجد من يهاجمون الأمريكان لانهم أرسلوا بعثات تدرس هذه الموضوعات وتقوم بدراسات عن القرية المصرية والأحياء الشعبية والمدن المصرية... الخ. واقول لهم إن هذا لايكفى، وعلينا الآن أن نعد هذه الدراسات، واقترح هذا سواء على الدولة، او الجامعات والمعاهد العلمية، وحتى على الأحزاب السياسية، بحيث يعرف كل حزب اى جمهور يخاطبه بالضبط. واقول أن الناخب المصرى الذى سيصوت فى الانتخابات المقبلة مجهول إلى حد كبير، بمعنى أننا لانعرف حقيقة أوضاعه الجديدة، ونسبه الجديدة، ونتكلم بالظن، فى حين نجد أن الأحزاب فى الخارج تملك أجهزة أو مجموعات تدرس هذه الأمور، فتعرف مؤيديها وتعرف خصومها سواء كانت فى الحكومة أو المعارضة واعتقد أن هذه المشاكل ستفرض نفسها، وستلزمنا بدراستها وفهمها، لأن فهم المشكلة هو أول خطوة

● الكاتب الكبير **أحمد بهاء الدين** - أريد أن أسألك عن العلاقة بين مصر والبلاد العربية ولاتطاوعنى عروبتى أن أقول ذلك وكأنهما شيئان منفصلان مع أن الواقع غير ذلك - فما هى شهادة حضرتك على هذه العلاقة، وعلى دور مصر العربى الذى المحت إليه فى بداية الحديث؟

■ نحن نعرف بالطبع ما حدث نتيجة توقيع اتفاقية كامب ديفيد، ومعاهدة الصلح مع إسرائيل، ولكن أعتقد أن الذى ضاعف الأزمة هو الحرب الإعلامية الساخنة التى دارت بين مصر والبلدان العربية. والآن هدأ الجو وبدأت بعض الأشياء تعود إلى حجمها الطبيعى، فبالتالى فإنى أعتقد أن عودة العلاقات إلى طبيعتها بين البلدان العربية ومصر لها جانبان: جانب خاص: بالشعوب نفسها، واعتقد أن العلاقات فيه تنمو نموا مطردا فقد زاد الاستثمار العربى فى مصر، وأنت تسير الآن فى الشارع، فترى بنك الكويت الإسكندرية، وبنك الخليج، بنك فيصل الإسلامى، بنك أبوظبى الوطنى يعنى بنوك البلاد العربية التى لم تكن موجودة من قبل، تجدها الآن فى الشارع، وزيادة عدد العاملين المصريين فى البلاد العربية، والحقيقة أننى أتمنى دائما أن نتفق على مبدأ يحكم علاقة العرب بعضهم ببعض وهو ألا تنعكس الصراعات السياسية بين نظم الحكم على المواطنين العاديين ولكن مع الأسف، فى البلاد العربية - ولأن السلطة فى غالبية هذه البلاد، سلطة فردية، فالخلاف بين حاكمين عربيين يؤدى إلى إغلاق الحدود وقفل المطارات، وإعادة تحديد مسارات الطائرات، إلى آخر هذه الصعوبات التى لامعنى لها، وأنا شخصيًا لا أعلق أهمية كبيرة على أن تكون مصر عضوا فى الجامعة العربية أولا تكون. فمع أن هذا مهم، فأنا أعتقد أن الأهم هو أن تعود، أو تلتحم الشرايين التى تقطعت فى وقت من الأوقات وتسير الدورة الدموية العربية فى سيرها الطبيعى، هناك تطور بلاشك فى هذا الاتجاه، والقيادة المصرية كان لها فضل المبادرة، بإطفاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النيران المشتعلة وتهيئة الموقف، وفى الوقت نفسه أعتقد أن الظروف انضجت الشعوب، بحيث أصبح كل شعب يضغط على حكامه .

● ما رأيك فى الأحزاب الآن؟

■ بالطبع لدينا أحزاب تتحرك وتعقد اجتماعات، وزعماؤها يذهبون إلى الأقاليم، ولها جرائد ناطقة باسمها بدون أى قيد عليها، وهذه خطوة كبيرة جدًا إلى الأمام، وأقول على الإنسان أن يكون مثاليا وواقعيا فى الوقت نفسه، فأنا مثالى لأنى أقول أنه لابد أن يكون لدينا ديمقراطية لاتقل شأنا عن الديمقراطية الموجودة فى بلد مثل انجلترا لكن لابد أن أكون واقعيًا، بمعنى أنه لابد أن أعتبر أن ظروفنا ليست مماثلة لظروف الشعب الإنجليزى ونحن فى مرحلة انتقال، ولو سارت الأمور سيرًا طبيعيًا من هنا إلى الانتخابات المقبلة، وجرت الانتخابات فى جو صراع حزبى بالمعنى الذى يجب أن يكون ، أعتقد أننا سنكون قد قطعنا شوطًا كبيرًا ونستطيع بعد ذلك أن نتقدم اكثر فى هذا المجال .

● هل الكاتب الكبير **احمد بهاء الدين** يعتبر أن انتخابات الإسكندرية الأخيرة، وفوز أحد المرشحين من غير الحزب الوطنى أمام مرشح الحزب الوطنى، هل هذا يمثل أحد المؤشرات للانتخابات القادمة؟

■ أعتقد ذلك..

● ركزت فى الأيام الأخيرة - فى كتاباتك على شعار كمبيوتر لكل مدرسة، وأنا أشرت فى مقدمة هذا الحوار إلى قضية التخلف، لهذا سؤالى الآن.. هل نحتاج فقط كمبيوتر فى كل مدرسة كما رفعت فى شعارك، أم إلى ثورة علمية محلية تلحقنا بالثورة العلمية العالمية؟

■ عندما بدأت هذه الحملة كان لابد من شعار لها وطبعًا أنت تعرف أن المقصود بالحملة هو توعية الرأى العام لكى يضغط على الدولة، وتوعية الدولة - أيضًا - من ناحية أخرى لكى تهتم بشىء معين، وبالتالى لابد أن يكون للحملة عنوان مبسط. ولهذا قلت كمبيوتر لكل مدرسة ثانوية طبعًا هذه مسألة معقدة جدًا ونحن لن نحقق التقدم بمجرد شراء كمبيوتر لكل مدرسة ثانوية، كأنه لافرق بين الكمبيوتر والتليفزيون. لاالكومبيوتر يختلف عن التليفزيون تمامًا، التليفزيون علاقة من طرف واحد، يعطى المشاهد ولايأخذ منه ، فى حين أن العلاقة مع الكومبيوتر تقوم على التبادل وأنا لست أريد أن أدخل فى قضايا فنية معينة لكنى أريد أن أقول إن الإنسان يعطى الكومبيوتر شيئا ويأخذ شيئا آخر. العلاقة هنا حوار، فالإنسان ليس طرفًا سلبيا، وإنما هو طرف إيجابى، فالإنسان هو الذى يشغل الكومبيوتر ... يعطيه معلومات ويغذيه بمعلومات، فالمطلوب هنا جهد إنسانى كبير. بعكس ما فهم الناس فالكمبيوتر ليس فقط عملية ضرب او عملية طرح يقوم بها نيابة عنا. الكومبيوتر مسألة تتصل بثورة المعلومات فى العالم وعندما قلت الكومبيوتر كنت أقصد تبسيط المسألة للناس، لأن هناك أشياء لم تترجم للناس عربيًا. الميكروبروسيوس، ونظم الحساب الآلى إذا جاز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعبير... من السهل أن تحضر جهاز تليفزيون وتديره لتشاهد ما يقدمه من برامج وهذا ليس مفيدًا دائمًا.. أما الكومبيوتر فيفرض على الطالب أن يشتغل، والمدرس لابد أن يشتغل وهذا الكومبيوتر أصبح الآن أحد مفاتيح التقدم في العالم كله، ويوجد عندنا من يقول - أننا لم نمح الأمية بعد فكيف نتكلم عن الكومبيوتر - أنا أقول لا... إن الأمرين لايتعارضان ففي الوقت الذى نحاول فيه محو الأمية نرسل الاف البعثات للخارج في مختلف التخصصات وفي الوقت الذى نمحو فيه الأمية نبنى المصانع.. وأريد أن أقول هنا أن المعركة على جبهتين. جبهة القاعدة العريضة التى تتقدم ببطء، والجبهة الأخرى حيث نحاول أن نقفز بسرعة لنلحق بالعصر الحديث وخصوصا أن قضية الكومبيوتر ليست قضية مالية، والعذر لدينا باستمرار، انه ليس لدينا ميزانية. وهذه الدعوة لاتحتاج ماليًا إلى اكثر من مئات الالاف من الجنيهات، والمطلوب في هذا المشروع هو الجهد الإنساني أى التنظيم. والإدارة أو التدريب.

نحن ندفع عشرات الملايين من الجنيهات لنبنى جسرا نعبر عليه النيل من ناحية إلى أخرى. وأنا هنا أتكلم عن شيء ينقل الجيل المقبل كله نقلة حضارية هائلة لكى يتعامل مع العالم بعد عشر سنوات أو عشرين سنة، و أولادنا الآن في المدارس الابتدائية أو الثانوية سيعملون ويمارسون حياتهم في القرن الواحد والعشرين حين يكون العالم قد تغير جدًا، وأنا أريد أن يصلوا إلى القرن الواحد والعشرين مؤهلين له جدًا، وأقول إن أحد مزايا هذا الاقتراح أنه يجعلنا نتحدى ونستشعر هذا المستوى من الممارسة الإنسانية، ونخرج من الكسل والتواكل واللامبالاة، وعدم الدقة في تناول الأمور، وعدم تنفيذ الأشياء بحذافيرها، يعنى يخرجنا من هذا الوضع إلى الإحساس بالمنافسة، انا اريد ان نشعر بالنقص، يعنى في حياتنا العادية حين يشترى أحدنا جهاز تليفزيون يشعر جاره الذى لايملك هذا الجهاز بالنقص، وعندها يقترض او يدخر لكى يشتريه، أريد أن نشعر بالنقص أمام هذه العلوم وأمام الثورة المعلوماتية الجديدة، التى تحرك العالم بسرعة هائلة وعندما أعرف هذه الحقيقة، أشعر أنه لابد أن الحق، يعنى يبدأ النبض في عروقى، وهذا ما سوف يحرك الجهد البشرى الذى نترجم به هذا الشعار ونحوله إلى واقع. فالمشكلة ليست مشكلة ميزانية. ومصر بها عدد ضخم من أجهزة الكمبيوتر. وقد كتبت عن هذا الموضوع، ولقد وصلنى بريد كثير جدًا من اتجاهين. اتجاه أطلعنى على أن قدراتنا الفنية في هذا المجال اكثر جدًا مما كنت اتصور، وهناك جمعيات مختصة مستعدة لأن تتطوع حتى تساهم في التدريب، ومن ناحية اخرى وجدت أن أولياء الأمور مستعدون لأن يساهموا في تمويل المشروع لأنهم شعروا أن أولادهم بعد عشرين سنة أو خمس وعشرين سنة، عندما يبدأون سن العطاء لابد أن يكونوا مؤهلين للمستقبل..

● يعنى أنك وجدت التجاوب الكامل من أولياء الأمور، ومن الناس، ومن الجمعيات أيضًا فماذا عن وزارة التربية والتعليم؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ طبعًا كلنا قرأنا فى الصحف أن جمعية العلميين المصريين فى الولايات المتحدة أهدت وزارة التربية التعليم (٥٠) كمبيوتر لكى توزع فى (٥٠) مدرسة، وفى بعض معاهد المعلمين، لأنه لابد من وجود معلمين يشتغلون مع الأولاد على الكومبيوتر، والوزارة أعلنت أنها ستوزع الأجهزة على المدارس وتبدأ التجربة. وأنا لا أقلل من صعوبة التنفيذ فأسهل شىء كما قلت هو شراء الأجهزة ووضعها فى المدارس. وإنن علينا أن نضاعف الضغط لكى نجعل أجهزة وزارة التربية والتعليم تتحرك فى هذا الاتجاه على نطاق أوسع.

● الكاتب الكبير الأستاذ **أحمد بهاء الدين**... قال لى د. **مراد وهبة** رئيس قسم الفلسفة بجامعة عين شمس فى برنامج شاهد على العصر، إن نظام الامتحانات فى الجامعات والمدارس يعتمد على الذاكرة ويخلق إنسانًا متذكرًا وليس إنسانًا مبدعًا يتمتع بالحس النقدى الذى يستطيع أن يقيّم... ما تعليقك على هذه النقطة التى تتصل اتصالاً وثيقًا بما قلناه عن الكومبيوتر والتعليم؟...

■ طبعًا هذا الكلام صحيح إلى حد كبير. ونحن نعرف مشكلة الأعداد الكبيرة الموجودة فى المدارس، وهذه عقبة أساسية. ومشكلة إعداد المدرسين إعدادًا متطورًا وهذه مشكلة أخرى، مشكلة رفع مستوى المدرسين، لأن هذا ينعكس على ممارسة المدرسُ لمهمته، وهذه قضية أساسية، ومشكلة توفير المكتبات، ومشكلة تعويد الطالب على الاطلاع، وليس أنه يحفظ المقررات فقط خصوصًا إذا وصلنا إلى مرحلة التعليم الجامعى، وفى الحقيقة هذه مشاكل كبيرة ولابد أن نواجهها. والكومبيوتر شكل من أشكال المواجهة، ومحاولة للاختراق، لواخترقت الجبهة فى مجال، هذا يساعد على تحريك العجلة فى سائر المجالات...

● وأسأل الأستاذ **بهاء** الآن عن الإنسان المصرى الذى عرف بأنه إنسان كونى يستوعب أبعاد الكون باتساعه وأسراره من قديم هل نجح فى تحديد موقعه على خريطة بلده؟ وتحديد موقع بلده على خريطة العالم؟ واستيعاب المعطيات الضرورية والمطلوبة لإنسان العصر، أم نحن نتوهه فى التفصيلات الكثيرة مثلما قال ذات مرة د. **حسين مؤنس**؟؟

■ أنا شخصيًا - أعتقد أن لدى من الوطنية ومن الدراسة الكافية ما يجعلنى أومن بمزايا المصريين كبشر وكأفراد وكشعب لكن أنا الحقيقة، لا أحب أن ندلل أنفسنا ونتغنى، بأننا نوع فريد فى العالم لاشبيه له خصوصًا وأن هذا الكلام ينتهى دائمًا بالتواكل والرضى بما نحن عليه.. لا.. أنا أميل عادة إلى نقد أنفسنا، وأنا من هذا الشعب، وبالطبع من بعض مزايا هذا الشعب أو بعض نواقصه وأنه مثلاً غير منظم ومع هذا فالمصرى بنى أول حضارة مستقرة فى التاريخ، والمصرى مشهور بالذكاء واللماحية والعمل الشاق، وعنده قدرة على الخلق والإبداع، ولكن لاننسى أن الآف السنين فصلتنا عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرحلة الحضارية الأولى المرحلة الفرعونية. ثم الف أخرى أو مئات السنين فصلتنا عن المرحلة الثانية من النهضة وهى مرحلة الفتح الإسلامى، أريد أن أقول أن هناك ما يسمى بالأخلاق الاجتماعية التى تحدد مسلكى نحو الغير، فهل افعل ما أريد بصرف النظر عن حقوق الآخرين، أم أحترم الآخرين واحترم حقوقهم؟ هل اكسر الإشارة لأسبق بقية السيارات؟ هل أحافظ على نظافة شقتى ونظافة العمارة كلها، أم اهتم بشقتى وحدها؟ ونحن نرى أن تمليك الشقق قد انتشر . وتمليك الشقق لن ينجح إلا بهذه الأخلاق الاجتماعيه، وهناك مرافق مشتركة مثل المصعد ونظافة الرصيف، وطلاء الجدران... الخ: وفى الخارج توفرت الأخلاق الاجتماعية التى تجعلنى أسهم مع الآخرين فى صيانة هذه المرافق، ويجب أن نعترف أن مثل هذا لايوجد عندنا حتى الآن، وأن أحسن عمارة تصبح بعد سنة من بنائها وكان عمرها (٢٠) سنة، لأن كل واحد من سكانها لايهتم إلا بشقته، ويهمل كل ما هو مشترك. الشارع نفسه شىء مشترك بين المواطنين لأن هناك من يسكن فى كوخ، وهناك من يسكن فى قصر، وهناك من يركب السيارة، وهناك من يسير على قدميه، ولكن الشارع هو المكان الذى نتعايش فيه جميعًا، وازمة الشارع المصرى الآن سواء من النظافة، أو الزحام، أو عدم النظام، أو عدم الالتزام بالقوانين، سببها عدم وجود ما نسميه بالأخلاق الاجتماعية. وأنا مرة أخرى افضل أن نشعر بالنقص حتى نتلافاه، على أن نجمل انفسنا بالكلام والاناشيد ونهتف أننا أحسن ناس فى العالم!

● الكاتب الكبير احمد بهاء الدين.. سؤال أخير لو خرجنا بتوصية من هذه الشهادة على مدى هذه الساعة، ماذا تقول؟..

■ أنا أومن بأن مهمتنا أن نوفر لشعبنا العدل والحرية معًا، وأن لاتقوم مناظرة بين من يطلبون العدل فقط، ومن يطلبون الحرية فقط، لأنه فى الواقع العدل لاتحرسه إلا الحرية، كما أن الحرية لاتستمر والديمقراطية لاتستقر إلا بتحقيق درجة ملموسة من العدل!

محمد على شمس الدين

من سنوات الأرق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقهى على الأطلسى

(١) واقفًا

اشربُ ايامى

على شاطئ هذا البحر

أدعو السمَكَ الميّتَ احلامى

وأدعو الموج يأسى

كلمّا سرّحْتُ قطعانى

على مرج السماواتِ

أتى الذنبُ الذى يشبه نَفْسى

داميًا

أحمرَ

مقطوفًا فى النار

ومحمولاً على عرش القرابينِ العظيمةْ

ارفع الكأسَ

وادعوهُ

لكى نشربَ نَخْبَ النشوة الكُبرى

لرؤيانا القديمة

حاملاً صورته تحت قميصى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢) ها انا

وحدى، وامشى

مثل ذئبين معًا فوق المياهْ

رافعًا بالمخلب الأزرقِ

ميزانَ جروحى

تسقط الأنجمُ كالفخّار

فى قبضة روحى

ثم أعوى

كى توافينى دلافينُ البحارْ

ليسَ لى

وجه كوجه الموج

او كفٌ كأحوالِ الجزيرة

ليس لى

خفّة قبطانٍ عجوزْ

لستُ شيئًا

غيرَ هذا الأرقِ

الأسودِ

والمشبوهِ

والذئبِ الذى يمشى الهُوَينا

دالفًا

من هدأةِ البرِ

إلى البحرِ

كما تمشى العُجولْ

هادئًا

مقترفًا زَرْعَ الحقولْ

حاملاً إثمْ البداياتِ

التى تجعل من ذئبٍ جميلٍ

سَرَطانًا

فلماذا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولماذا..؟ لستُ أدرى
ما الذى يجعل من هذا الكلام المُرّ
شيئًا كضفينةْ.

(٣) حَسَنًا
فلْتهدأ الآنَ رءوس الكلماتْ
وليكُن ما كانَ من موتِ الدلافينِ على الصخرِ
وموتِ الفَقَماتْ
فى ثقوبِ الصَخْرْ
سيّان: علا المَوْجُ
أم انهدْ
أم ارتدْ إلى عُمْقِ البحارْ
أمْ ترامى كالذبالاتِ
على رِجْلىْ هاتين
أمْ غَنّى المحَارْ
فى غموض الموج ما يكفى
لكى اضربَ راسى كسفينةْ
ثَقَبَتْها صخرةٌ عمياءُ
فانداحَتْ
مياهُ البحرِ فيها.

بيروت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكان لائق لجسدى

«الحب تؤام الموت»
انا مونو

صباح العيد سارت مع المتوافدين إلى المدافن، لم تكن تحمل فى يدها سوى زهرة وحيدة، أرادت أن تختصر كل شىء فى قرنفلة حمراء... والدها كان يحب الأحمر.

اقتربت من المكان .. التراب دخل فمها، رائحته استحوذت على نفسها، دعكت عينيها جيداً، انحنت لتضع قرنفلتها، ثم رفعت بصرها إلى السماء، لم تبتهل.. لم تترحم.. لكنها لعنت ساعة الفراق فقط. عضت على شفتها السفلى، تتامل المكان وفى العين حرقة دمعة زائفة.. القت نظرة وداع اخيرة، فتاثار انتبهاهما رخامة غاية فى الروعة، تستضىء بانعكاس الشمس، غمرت بنفسج قلبها بالضوء، وايقظت اصفر عصافيره. «قبر جديد بجانب أبى!» الفضول قربها اكثر.. تقرأ كانها تتهجى «هنا سترقد ... ... (هذا اسمى)!

من مواليد يوم ..... شهر ..... سنة ..... (تاريخ ميلادى)!

تتحسس الرخام، تمسحه بيدها، تقرأ مرة واخرى . ليس حلماً من احلامهاالهائمة. من هيأ لها مكان النهاية، من احسَّ باقتراب ولوجها فى التراب، من انسل إلى دماغها تجسس على نواياها وعرف أن فكرة الموت تعشش فى جنباتها منذ فترة ليست قصيرة.

توجهت إلى سمسار المكان، تريد أن تعرف كل شىء وبسرعة:

- من بنى هذا القبر؟ ومتى؟

- منذ شهرين يا سيدتى، اتى رجل غريب معه الأوراق اللازمة، وقال إنه مكلف ببناء قبر جديد.

- ما اسمه؟ ومن كلفه؟

- لم يذكر اسمه، ولم يقل من كلفه.. لكن أوراقه كاملة.

- العمال، البناة، الا تعرف احداً منهم.

- أعرف يا سيدتى، الذى حفر انا، اما ....

على وجه السرعة تُخرج ورقة وقلما تكتب الأسماء والعناوين، تعيد قراءتها للتأكد.. تودعه، تخرج بأقصى سرعتها، وكأنها لا تلامس ارض المكان بقدميها، تطير. تطير كَشرور.. تستقل أول سيارة، دموعها سيل حار غاضب لا يتوقف، تسترجع ايامها وسنينها، معارفها واصدقاءها.. تسائل نفسها من فعل هذا؟..

وما اهمية وجود قبر جاهز لإنسان يحب الحياة، كما احبها انا .. ماذا يعنى تهيئة مأوى بديع لجسد لم تتوقف انفاسه، لم يُهمل وهو قادر على العطاء يبلع الامه.. حزنه.. يمعن اغترابه بخميرة الصداقة وماء الحياة وحيداً.

الذى فعلها لم يعرفها جيداً، ولم يحاول يوماً أن يفهم أنها رغم كل الانكسارات والإحباطات مازالت تعشق الحياة بعنف شديد.. قد تسبب لها رائحة النفط حساسية فى الصدر إنما لا يمكنها خنقها، تقاوم كل انفلاتات التراجع، وتزدرى اصفرار عيون الأحياء التى تقودها إلى الموت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مازلنا فى منتصف الطريق تقريباً..

ليتنى أصل إليها فى الحال، هى الوحيدة التى ستفهم. كانت تسعفنى قبل أن أتاوه فغدت صديقة جرحى، وتزقزق لى قبل ان اتبسم فأصبحت سيدة فرحى الدائم، من غيرها يقف بجانبى اليوم ولا يتخلى.. فى أشد اللحظات يأساً.

تسند رأسها على باب صديقتها، خبطات يدها ثقيلة كصوت تنفسها المتقطع:

- أهلاً.

تدخل.. ترمى نفسها فى مكانها المعتاد:

- ما بكِ يا الحكاية؟

- كأس ماء.

قالتها وابقت أواخر الحروف فى جوفها.

- حالاً .. ارتاحى الآن.

- اليوم زرت المدافن...

حدثتها بالتفصيل عن الذى فعلته صباحاً وعن قبرها الجميل، البديع الصنع.. وعن شوقها لمعرفة صاحب الفكرة:

- بالتأكيد لست أنا.

تضحكان بأسى.

- طبعاً. انت ممكن أن تقربى الموت لنفسك فقط أما الآخرون حولك فدائماً تقدمين لهم بهجة الحياة.

- حكاية غريبة فعلاً، من يكون ذلك الجهنمى؟ أيستعجل موتك؟ أم يعتقد أنك تنادين الموت.

- هذا العجول يبدو أنه نسى أننى من جيل العبور والسرور.

- أنتم جيل غريب.

- يمكن .. أو أن حساسيتنا زئبقية واغترابنا جامح لامتناه.

- إلى أى الأجيال ينتمى؟

- اعتقد انه من ذلك النوع الذى يتراقص حول كل المراحل، يتوهم أن لديه القدرة المستيقظة بشكل دائم لفهم ومساعدة كل الأجيال.

- يعتقد أنه يساعدك ويتوقع منكِ الشكر.

- ماذا يريد..؟ أن اقول .. هذا هو قبرى الذى به سُررت،.. أن لهذا الجسد الذى أوْنيه دائماً أن يُدفن.. ويخفى نفسه الهروبى الجبان، لكنى ساعرفه.. ساعرفه.

فى احد الأحياء الراقية، تقف امام عمارة حديثة جداً، بيدها العنوان الذى حصلت عليه من بُنائى قبرها.. يقفز نحوها البواب.

- شركة المستقبل للبناء والديكور.

- كانت فى الدور السادس، كل سنة وأنت طيبة.

- لكنها شركة جديدة..!.

- نعم، لكنهم غادروا.. هى الآن مجرد شقة مفروشة.

تصعد برفقة البواب لتتأكد بنفسها، كل الوقائع صحيحة.. كل سنة وأنا طيبة، كانت هناك شركة لديكورات المنازل والقبور.

تسحبها قدماها سحباً كطفل فى أولى خطواته، ساهمة، انساب كل حزن العذراء مريم فى عينيها،.. اجتاح الخدر عصافير قلبها، وصدرها ينوء من ثقل هواء الرئتين الشحيح.

ما بى، ولم أنا متوترة إلى هذا الحد.. إنه مجرد قبر خاو، لا أنكر أن جماله طاغٍ.. ويليق بى حجارة بيضاء صافية، رخام ساطع مصقول ملىء بالنمنمات الساحرة، لكنه .. فارغ.. فارغ. ولست مُهَيَّأة لدخوله على الأقل الآن.. لماذا تهرول دمائى كلها إلى رأسى ثقيلة وتديره كطاحونة هواء هولندية.. حقاً أود معرفة من تمنى موتى، أم أرهب ذلك الوسواس الخفِّى الذى أوقف دماغى عن - وعى الفعل - ذلك الغامض الخبىء المتستر خلف شركة الوهم، إلى أى الدروب يريد أن يسحبنى، فى أية متاهة سيحبسنى، لن أبقى فى عنق زجاجة، وإن افتش عن قلب بشع بعد الآن.. سأرد بطريقتى، سأهزم بيت الموت. لن أدمر رخامه النفيس ببلطة، وأفسد جمال مثواى الأخير سأضيف إليه شيئاً منى ليصبح أكثر بهاءً وجلالا.

عمّان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطيفة الزيات
دهشة العارف

اعتدال عثمان

عاشت **لطيفة الزيات** (١٨غسطس ١٩٢٣ ـ ١٠ سبتمبر ١٩٩٦) عمرا من النضال والإبداع، وحققت تكاملا نادرا بين ملكاتها المتعددة بوصفها كاتبة رائدة وناقدة وأستاذة جامعية، وكانت نموذجا باهرا لامرأة مصرية شديدة التفرد وصارمة الالتزام فى آن.

عرفت **لطيفة الزيات** حقيقة السجون وأخلصت لمبادئها دون جمود، كما أخلصت لدورها كمثقفة وطنية بغير حسابات المكسب والخسارة. لم تختبئ خلف الإطار الاجتماعى لتخفى ذاتها فيما كتبت، ولم تنظر فى مرآة الذات بمعزل عن المجتمع. كتبت لتكشف وتكتشف وتشرك قارئها فى تجربة إنسانية بالغة الثراء والعمق، وحافلة بالتوتر والقلق وعذاب البحث عن الحقيقة.

لقد كانت **لطيفة الزيات** ـ بالنسبة للكثيرين ممن اقتربوا منها وأحبوها ـ أما وأختا وصديقة وزميلة، تلتمس مشورتها ويعتد برأيها، ليس احتراما وتقديرا لتاريخها وشخصيتها وثقة فى عمق فهمها ونزاهة أحكامها فحسب، بل لأن ذلك كله قد جعلها نموذجا للمثقف الضميرولأن حضورها الإنسانى الفذ كان يشع ألفة ورحابة وصدقا تلقائيا، نابعا من قلب عامر بحب الناس ولا بد أن يستقر مثل هذا الصدق فى القلوب.

يتمثل لى المشروع الإبداعى **للطيفة الزيات** فى تقصى أبعاد الحقيقة التاريخية والاجتماعية والشخصية التى عاشتها وشاركت فى أحداثها الوطنية منذ الأربعينات، وتقلبات هذه الحقيقة نفسها وعلاقتها المركبة بمنظومة القيم الاجتماعية، المحددة لعلاقة الفرد بأشكال السلطة من ناحية، وعلاقة الكاتبة بذاتها وبالآخرين، من ناحية ثانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطيفة الزيات

تتعقد الحقيقة، وتبتكر لطيفة الزيات التقنيات الملائمة لتجسيدها من زوايا مختلفة، بينما تؤكد خصوصية وضع المرأة داخل هذا السياق، فترى أن الضرورات التى تحكم المجتمع كله، رجالاً ونساء، تتضاعف بالنسبة إلى المرأة، نتيجة رواسب اجتماعية، تتلقاها الأنثى منذ الطفولة، وتكرسها التربية، فضلا عن ازدواج المعايير الاجتماعية.

وإذا كانت لطيفة الزيات قد استعادت فى أعمالها الإبداعية جانبا من الحقيقة التاريخية والاجتماعية للوطن كله خلال مايزيد عن نصف قرن، فإنها قد استطاعت أن تغوص فى أعماق المرأة فى لحظات الوجود الحاسمة فى مراحل حياتها المختلفة، بصورة غير مسبوقة فى تاريخ الأدب العربى. لقد جمعت هذه الكاتبة الرائدة والإنسانة العظيمة بين جسارة التغلغل فى الذات وتبديد أوهامها الزائفة، وصراحة البوح بألم الجرح، واقتدار الإحاطة بدوافع المرأة وأوجه قوتها وضعفها وتناقضاتها. صورت بصدقها الموجع حيرتها وشكها ويقينها، تفردها وضياع ذاتها وانتزاعها لهذه الذات من الضياع. فعلت ذلك بكيانها وبملكاتها العقلية والحسية والشعورية مجتمعة، فإذا ما تحدثت بعد ذلك عن تحرر المرأة فى واقعنا، فإننا نعلم أن ذلك الحديث ليس مضغة سهلة أو «طرقعة» لسان، بدافع من زهو أجوف أو رغبة فى جذب الأضواء أو افتعال جسارة لا تنهض على إنجاز حقيقى، وإنما هى قد سعت إلى تحقيق تحررها الداخلى ـ كإنسان وكامرأة ـ بالقول والفعل الإيجابى البناء. وحين تسجل لطيفة الزيات شهادتها حول تجربتها فى الكتابة فتقول «كانت الكتابة بالنسبة لى على تعدد مقاصدها، فعلا من أفعال الحرية، ووسيلة من وسائلى لإعادة صياغة ذاتى ومجتمعى» فإننا نصدقها. وحين نستعرض مواقفها وأعمالها الإبداعية نجدها قد جمعت ـ بحق ـ بين الموهبة والوعى الناضج ومسئولية الضمير الحى.

لقد لاقت رواية لطيفة الزيات الأولى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) أصداء واسعة من جانب النقاد وجمهور القراء على السواء، فأعادت هيئة الكتاب طباعتها عام ١٩٨٩، وصدرت طبعتها الثالثة ـ قبل وفاة الكاتبة بأسابيع قليلة ضمن الأعمال الإبداعية لمكتبة الأسرة. تمثل الرواية إضافة مهمة فى مجال تطور الرواية العربية، فقد أرادت كاتبتها أن تنتقل من الوصف، الذى كان يشكل سمة رئيسية للسرد الروائى آنذاك إلى بناء العمل على أساس لحظات درامية مكثفة، يتلازم فيها الحدث التاريخى الساعى إلى التحرر الوطنى فى الأربعينات والمواقف الصراعية المحركة لدوافع الشخصيات القصصية. يظهر الصراع فى الرواية نتيجة التعارض بين نسقين اجتماعيين يتجاذبان وعى الشخصية النسائية الرئيسية فى الرواية. يتمثل النسق الأول فى منظومة قيم قامعة لإرادة البطلة وفعلها لكى تتطابق مع الحدود المرسومة لحياة النساء فى سياق واقع الطبقة المتوسطة المصرية خلال هذه المرحلة. وفى مقابل هذا النسق يفضى تراكم اللحظات الدرامية، المجسدة للمواقف الصراعية وانفراجها، إلى تشكل نسق آخر، يتخذ مسارا صاعدا يبلغ ذروته فى نهاية الرواية، حين تشارك البطلة فى المقاومة الشعبية فى معركة القناة عام١٩٥٦، بينما يتحدد مسار حياتها الشخصية من منطلق الاختيار الحر لنظيرها فى معركة الوطن وتطوير المجتمع.

وسيظل صراع الفرد ـ خصوصا المرأة ـ لتحرير ذاته/ ذاتها من داخلها، على مستوى الفكر والحس

والشعور والفعل، أحد المحاور الأساسية فى مشروع لطيفة الزيات الإبداعى، على نحو ما ذكرت من قبل.

إن الشخصية النسائية الرئيسية «نور» فى مسرحية «بيع وشراء» (١٩٩٤)، تفقد حياتها حين تخفق فى اختياراتها الحياتية، وتقع أسيرة لوهم تحقيق الذات من خلال التوحد بالآخر. وكذلك فإن «سامية» فى رواية «صاحب البيت» (١٩٩٤) تخوض الصراع نفسه على أكثر من مستوى، وعن طريق زوايا مغايرة فى التناول والمعالجة.

تتشكل الرواية من مستويات دلالية عدة متشابكة، فعلى المستوى الفلسفى يمثل صاحب البيت الغامض، الذى تصوره الكاتبة، على نحو يجمع بين التجريد والتجسيد، مطلق السطوة والهيمنة على مقدرات الشخصيات الثلاث الرئيسية، المطاردة بواسطة البوليس السياسى، والمحاصرة فى بيت يملكه هذا الرجل نفسه.

تلجأ الكاتبة هنا أيضا إلى تقنية اثيرة لديها، تتمثل فى تعاقب لحظات درامية، تشكل سلسلة من المواجهات العاصفة بين سامية وزوجها السجين السياسى الهارب، وزميلهما فى العمل السياسى الذى رسم خطة الهرب من ناحية، وصاحب البيت من ناحية ثانية.

لقد استخدمت الكاتبة «تيمة» البيت القديم بصورة متكررة، خصوصا فى لحظات احتدام الصراع الداخلى لدى سامية، لتشكل بتداعياتها منظومة القيم التى واجهتها بطلة «الباب المفتوح» وتجاوزتها بازدهار الوعى بقيمة الكفاح الوطنى، واستقلال الإرادة على المستوى العام والشخصى. لكن العودة إلى البيت القديم ارتبطت فى ـ «صاحب البيت» ـ بالعودة إلى الرحم الأول، بما يعد نكوصا إلى نقطة بدء جاوزتها. فالرحم الأول يمثل مطلق الأمان والانسحاب واللافعل، وغالبا ما يقترن بالبحث عن مطلق التوحد بالآخر فى الحب. إن البحث عن المطلق فى الحالتين نقيض لحقائق الحياة التى تقوم على النسبية وتنطوى على تصورات التغير الدائب.

وينجلى الصراع فى الرواية عن تبدد الأوهام المصورة لما يشتمل عليه وعى المرأة ولا وعيها، من هواجس ومخاوف تجاه أشكال القهر المادى، ممثلا فى صاحب البيت، والقهر المعنوى الذى يتسبب فيه الآخر ـ الزوج أو الزميل ـ أو توقعه الذات بنفسها. لكن ذلك لا يحدث إلا فى المشهد الختامى للرواية وبعد أن تكون المرأة قد قطعت شوطا بعيدا فى رحلة البحث عن الحقيقة وتخلصت من الأوهام. إن سامية، بطلة الرواية، حين تتحرر داخليا من الخوف والوهم، أو حين تقتل الخوف داخلها، تستطيع مواجهة صاحب البيت والتصدى له، فتسقط سطوة الرجل المطلقة، يتعثر وتشج رأسه، تراه هى رجلا جريحا فحسب، ولا تحجم عن تضميد جرحه، من هنا يكتسب هذا المشهد الختامى دلالته الرمزية.

وإذا كانت لطيفة الزيات قد استخدمت فى هذه الرواية تقنية اثيرة لديها، أعنى بناء العمل الروائى على تعاقب اللحظات الدرامية، فإن تراكم هذه اللحظات لا يتخذ هنا المسار الرأسى الصاعد، المقترن بالمد القومى فى روايتها الأولى، وإنما تتداخل المستويات الدلالية لتشكل شبكة علاقات، يمتزج فيها الفلسفى والرمزى والاجتماعى والنفسى. ويظهر اقتدار الكاتبة فى تصوير الحالات الشعورية المتباينة من خلال منظور الشخصية النسائية، خصوصا حين تدق الفروق بين حالة وأخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتكاد تستخفى، بينما يمثل تراكم اللحظات الدرامية وتشابكها المعادل الفنى لتغلغل أنواع القهر فى البنية الشعورية ـ فى الوعى واللاوعى ـ لدى أفراد المجتمع حين ينتكس الوطن وتنكمش إرادة الفعل بين أبنائه.

فى مجموعة «الشيخوخة وقصص أخرى» (١٩٨٦) قدمت **لطيفة الزيات** تنوعا لافتا لأساليب السرد، وتراوحا بين اليوميات والرسائل والتحليل والاستبطان والقصة داخل القصة وغير ذلك، بينما يتسم السرد بالانقطاعات المفاجئة، ويتم تفتيت الزمن وتوقف تسلسله بترتيب وقوعه. إن منطق الرؤية القصصية قد اقتضى هذا التغيير الكيفى فى طرق القص، وتطلب من الكاتبة استخدام الأدوات التقنية الملائمة لتجسيد الانقطاعات التى حدثت فى مسارات الواقع، إثر هزيمة ١٩٦٧، ومايوازيها من صدوع ذاتية تمثلت فى مشروعات إبداعية للكاتبة لا تكتمل، أو بدايات لكتابات تسقط فى زحمة أوراق منسية، وسترصد الكاتبة ذلك كله وتفصله فى سيرتها الذاتية «حملة تفتيش ـ أوراق شخصية» (١٩٩٢)

ومن بين قصص «الشيخوخة» تتميز القصة التى تحمل عنوان المجموعة، فضلا عن قصة «بدايات» وقصة «على ضوء الشموع». توظف الكاتبة فى هذه القصص الثلاث تقنية تعدد الأصوات القصصية وتداخلها، على نحو بالغ التركيب والدلالة.

هناك أولا الكاتبة الفعلية التى تعيش الأحداث السياسية والاجتماعية على مستوى الواقع الفعلى خارج النص، ويحيل السرد إليها طوال الوقت. وهناك ثانيا الشخصية النسائية التى يدور الحدث القصصى حولها، هى أيضا كاتبة ـ نستطيع أن نطلق عليها الكاتبة الضمنية ـ يتحقق من خلالها البناء الفنى التخييلى، الذى يكون موازيا للواقع، ويتسم بالفجوات الزمنية والانقطاعات المفاجئة فى السرد. وهناك ثالثا صوت الرواية، ويقوم بالانتقال بين الزمنين، الواقعى والتخييلى، والربط بين الكاتبة الفعلية والكاتبة الضمنية، فضلا عن التعقيب على الحدث القصصى، أو استبطان حالات شعورية متباينة وتحليلها، ورصد ما استقر منها فى الوعى، أوكمن فى اللاوعى.

إن تعدد الأصوات على هذا النحو المتشابك يعنى أن الكاتبة لا تكتب لأنها تعرف، بل لأنها تبحث، لا تقدم حقيقة نهائية لكنها تستكشف هذه الحقيقة وتدعو القارئ فى الوقت نفسه لا ستكشاف حقيقته الخاصة، بينما يعيد بناء الحكاية فى كل متكامل : حكاية الوطن،وحكاية الذات الراوية والمروى عنها، والذات المتلقية للعمل الأدبى فى آن. والتقنية ـ بهذا المعنى ـ تصبح أداة معرفية وفنية، تدعو إلى إعمال الفكر، وتحث على مراجعة الذات، بينما توظفها الكاتبة لتشريح أعماق المرأة المثقفة من خلال علاقات محورية فى حياتها، كالعلاقة بالزوج وبالابنة وبالصديق. ولقد استطاعت **لطيفة الزيات** سبر أغوار المرأة فى حالاتها ومراحل حياتها المختلفة بحساسية واقتدار نادرين وغير مسبوقين، خصوصا فى قصة « الشيخوخة». قدمت لنا **لطيفة الزيات** فى هذه القصة الفريدة المرأة النموذج وقد خبرت الحياة واختبرتها المحن لتزيل عنها شوائب الخوف والضعف وتحررها من سجن الذات وسجن الواقع، تنتزع بيديها الأقنعة، قناعا وراء قناع، بغير مواربة، أو مداراة، ولا تتورع إن هى انتزعت معها الجلد الواقى، وتعرضت النفس للجوارح الناهشة. تقف وحيدة فى ذلك العراء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموحش الجميل، وتعلم أنه بالصدق الفادح الموجع وحده يمكن أن تكون امرأة حقيقية وكاتبة حقيقية، لا تفقد أبدا دهشتها إزاء قدرة الإنسان على المقاومة، مهما كانت المحنة وقسوة الظروف.

تنبنى «حملة تفتيش - أوراق شخصية» على المزج بين الحقائق التاريخية، ووقائع السيرة الذاتية، والمذكرات الشخصية، وشذرات من أعمال إبداعية لم تكتمل، واستبطانات، ومواقف سياسية واجتماعية إلى غير ذلك، وقد استقبل هذا الكتاب وقت صدوره عام١٩٩٢ بوصفه حدثا أدبيا مهما، كما ترجم إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية.

ويعتمد هذا الكتاب الجميل تقنية البدء بلحظة ما حاسمة، تاريخية أو شخصية فى حياة الكاتبة، وتستقطب هذه اللحظة إليها لحظات وأزمنة أخرى عامة وخاصة، تستبق مراحل، لكى تعود إليها فى موضع تال من الكتاب، تسترجع مراحل عمرية متباينة، تمتد من أواخر الثلاثينات، ومنذ طفولة البيت القديم بدمياط، حتى اكتملت لها حريتها غير منقوصة وهى فى طريقها إلى سجن القناطر عام١٩٨١.

من بين اللحظات الحاسمة فى حياتها ترصد **لطيفة الزيات** لحظة تفجر الشابة بالثورة وانتخابها كإحدى قيادات لجنة الطلبة والعمال عام١٩٤٦. تشعر، وهى ترتفع فوق رؤوس زملائها فى مظاهرة وطنية ضد الاحتلال، أن خجل البنت الممتلئة من جسدها يذوب، ويتلاشى ارتباكها إزاء هذا الجسد حين ترى نفسها فى مرايا الناس فتنكسر عزلتها بالانتماء إلى قضية الوطن.

«بحر من الشباب يتماوج على كوبرى عباس ١٩٤٦، والشابة التى وجدت الملاذ فى الكل قطرة من البحر، الفرح الشرس هى، والقوة العارمة الفاعلة، والآنا هى الأنا، والمعنى لأننا نحن» (ص ٦١)

تستدعى اللحظة التى ينشطر فيها كوبرى عباس، فيهوى الشباب إلى النيل، لحظة أخرى، سابقة زمنيا ولاحقة من حيث موضعها فى الكتاب. كان العام ١٩٣٤ حين رفضت حكومة إسماعيل باشا صدقى السماح لزعيم حزب الوفد مصطفى النحاس القيام بزيارة للأقاليم تتضمن زيارة لمدينة المنصورة، حيث كانت تقيم، بعد انتقال والدها من مسقط رأس العائلة بدمياط، وحيث ترى من شرفة بيتها آلاف المتظاهرين، يتقدمون برغم كل شئ، وقد حمل بعضهم سيارة النحاس باشا على الأكتاف، وينادق رجال البوليس تحصد أربعة عشر شهيدا. لحظتها دخلت **لطيفة الزيات** - على نحو ما سجلت - باب الالتزام الوطنى من أقسى وأعنف أبوابه، ولم تبرحه حتى النهاية.

وعلى شاطئ النيل تنسج **لطيفة الزيات** من لحظات حادث كوبرى عباس عشقها للوطن ويمتد النسيج علما أخضر، علم مصر، ليلف جثث الشهداء المنتشلة من النيل «والجثث ترتفع كالأعلام عالية على أيدى العاشقين وشجرة العشق حية لا تموت» (ص٦٢).

لم تكن **لطيفة الزيات** قلقة أو متوترة لحظة أن ضلت سيارة الشرطة الطريق إلى سجن القناطر، وقد قبض عليها فى سبتمبر ١٩٨١، بسبب نشاطها السياسى فى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، التى خرجت إلى الوجود عام ١٩٧٩ فى أعقاب اتفاقية «كامب ديفيد» لم يتملكها رعب الخوف من احتمالات التعذيب البدنى، على نحو ما حدث وهى محجوزة للتحقيق بتهمة السعى لقلب نظام الحكم فى مبنى محافظة الإسكندرية عام ١٩٤٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الحماس الثورى قد نضج على نيران التجربة الحياتية العريضه، وقد استطاعت أخيرا أن تعثر على الخيط الخفى الذى يربط تعدد الذوات داخلها.

«وعلى مشارف الستين ها أنا أجلس مرتخية فى هداة الليل فى مقدمة عربة الشرطة والضابط يبحث عن السجن ليودعنى السجن، وما من أحد يملك أن يسجننى، وحريتى تلوح لى فى آخر الطريق، كاملة غير منقوصة، تنتظر منى أن أمد يدى لأحتويها، ودموعى التى لا تنفرط تنفرط، وحريتى تلوح لى فى آخر الطريق.» (ص١١٦).

قدمت لطيفة الزيات إضاءة فنية وفكرية لا فتة ومغايرة لمفهوم الحرية فى مجموعتها القصصية «الرجل الذى عرف تهمته» (١٩٩٥). فصورت ألوان السجن المادى والمعنوى عن طريق تجريد مفاهيم الحرية والاستلاب والترويض، وتجسيد هذه المفاهيم فى أن. لقد جمعت فى هنين العملين السخرية الموجعة والتهكم اللاذع يضحك القارئ بينما تترقرق دموع الألم فى عينيه، ليكون الضحك المُرشافيا وحافزا على تحرر حقيقى، وليس الهرب من أدوائنا المتراكمة.

تكشف دلالة هذه المجموعة عن رؤية تتجاوز الحقيقة التاريخية والاجتماعية المباشرة، وإن انطلقت الكاتبة من الواقع لكى تعود إليه، وقد اتسعت الرؤية، بما يمس الإنسان فى كل زمان ومكان.

إن أسئلة الوجود البشرى، وما تشتمل عليه من صراع بين الخير والشر، الاختيار والجبر، النبل والشجاعة، أو القصور والنقص ، الإقدام والمبادرة، أو الخوف وقهر الخوف، تلك الأسئلة كلها ليست سوى عوارض ملازمةللتجربة الإنسانية، يقتسمها البشر جميعا، خلال رحلة الحياة بنسب متفاوتة. لكن رحلة الحياة تفقد مغزاها، مالم تندرج فى كل أشمل، يسع الذات والآخر والآخرين، يسع الماضى والحاضر وما هو آت.

لا مهرب لنا من افتقاد المغزى ومن طوفان الهشيم فينا ومن حولنا، إلا بيقين كالجمرة، نتلمسه فى ذاتنا المفردة أولا، وفى ذواتنا المجتمعة بعد ذلك، عن طريق مشاركة حقيقية وانتماء حقيقى نهبه حياتنا.

ولحظة أن يدرك عبدالله ـ الذى هو: أنا وأنت ونحن ـ أنه مدان فى كل الأحوال، مالم يبادر إلى التفكير والمشاركة والفعل، فى تلك اللحظة نفسها تكون الرسالة قد وصلت ويتحقق مغزى الرحلة، رسالة الكاتب ورحلة الحياة فى آن.

لقد وضعت لطيفة الزيات أمامنا رصيد حياتها العامة والشخصية، أشركتنا فيه بسخاء نادر، فتضاعف هذا الرصيد فى نفوس بناتها وأبنائها وأصدقائها وقرائها. اغتنينا بحضورها، وازددنا لها امتنانا وتقديرا ومحبة.

للراحلة الكبيرة صورة أثيرة لدى، تلتقط جوهر حضورها الإنسانى. تطالعك بوجه مجهد، لكنه مشرق مضئ على، على خلفية داكنة، يحيط عنقها عقد من حبات لؤلؤ ـ كأنها أعمالها الإبداعية ـ تأتلق ببياض مشع، لتنساب على الصدر العامر بعشق الوطن وحب الناس لن تستطيع أن تعبر الصورة بسهولة، إذ يأسرك الوجه اللماح. تحتار بين الجبهة العريضة والملامح الدقيقة وتلك الابتسامة الحزينة ، الودود، الغامضة لكنك إذا نظرت إلى العينين سترى فيهما مثلى :دهشة العارف.

إن ذكرى هذه الراحلة الكبيرة ستبقى فى نفوسنا حية لاتموت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم

أصوات المكان

كلماتنا الأولى، وأنت معى
تحطين الجرائد والسجائر فوق رفٍّ معدنىٍّ
ثم تسترخين فوق المقعد الهزّاز
هذا النزُّ فى الأعضاءِ رغوُ الرغبةِ الرَملىُّ
غمرُ غوايةٍ يغشى الحواسَ
وتلك معجزتى الصغيرةُ :
أن أرى اليرقاتِ تبرقُ فى غبارِ النارِ
أن أمتصَّ هذا العَالمَ الشبحىَّ فى كونيةٍ نشوى
وأن يجتاحنى، وأنا الا مسُّها، صدى الحجرْ
اثرٌ من النسيان فى نظراتها لى،
قلت كى أضفى على اللحظاتِ اخيلةً مشوَّشةً
لماذا يكثرُ المنسىُّ فى الأشياء والكلماتِ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قالت أنت لا تبقى

ليتصل المكان لديك بالأصواتِ والصورْ

.....

مرت دقائقُ

كنت فيها لا أحبُّ وإنما أنحلُّ في بوحٍ أحادىٌ

ظلامٌ معدنىٌّ يكشفُ الحشراتِ

وهى تجيشُ عبر البابِ والعتباتِ

وامضةٌ، تخرفشُ في الحصى والوقتِ

روحٌ أنثوىٌ يسكنُ الأوراقَ والشجرْ

فسألتُ ماذا في يديها لى سوى دنيا محرَّمةٍ؟

وماذا في يدىَّ، وقد تخاطفنى إلى ألق الحوافِ بريقُ هاويةٍ

وماذا في الفراديس الأثيمةِ لى، ليلتبسَ الشبيهُ علىَّ؟

قالت أنت عطلت الهبوطَ

وعصرةُ التفاحِ في فمِنا

وأخطات الصلاةَ

ورغوة الثعبانِ في دمِنا

وأفسدت التباساتى عليك

ورقصىَ السحرىُّ عند الماءِ والقمرْ

برقٌ على حجر

وأنتِ الآن تعطين الغيابَ كثافةً حسيةً

أو تقطعين علاقة ضدٌّ الحواسْ

تَصفِينَ لى الحبُّ المؤجَّلَ

ثم خفقَ الشهقةِ الأولى

ومسُّ الشهوة الخامِ الخفيَّةِ للخليَّةِ

فارتسامُ العالم اليومىُّ فى وقدِ النعاسْ

ومعا، نمسُّ بقيةَ الروح القديمةِ

او نحطُّ على يد الملكِ المتوِّج زهرةً حجريةً

سأظلُّ فى أبديتى حتى مساءِ غد

والمسُّ فى ثرى وادى الملوكِ سنا المليكةِ

ذاك نقشُ الحيَّةِ المنحوتُ فى التابوت

دفقُ اشعة شمسيةٍ ينهلُّ غرب النيلِ

ماذا فى الخبيئة؟

ماهو السرُّ الذى تخفيه أفعى التاجِ والزهرات؟

قالت كان إخناتون يحيا فى الحقيقةِ والسؤالِ

وأنت تحيا فى غواياتٍ

- لهذا لا أصلى أو أحبك!

.....

كان وقتا غامضاً

وأنا أطيلُ تخيلى لكِ فى نهايات مكررةٍ،

فكيف أصوِّر امرأةً بلاغيم ومرآةٍ

وأكشف عن رماد الجمرِ فى دمها وذاكرتى

وكيف يكون شكلُ اللهِ فى ملكوتهِ الخالى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوى من سقْط تفاحٍ وثعبانٍ وتسبيح الملائكةِ الرتيبِ

ونحن نهبطُ فى الضحى العالى

ونجمعُ فى مباحات الحياةْ

من غير إثمٍ أو صلاةْ

مرت دقائقُ،

فاكتشفتُ تراسل الأصواتِ والأمواتِ فى رهجٍ وجودىَ،

ورائحة اللقاح على حواف الروحِ

وامرأة تراقصُ دميةً فى صمتِ حجرتِها

وتسألُ عن بديلِ الليل والرجل الأخير

وعلى يدىَّ رمادُ برقٍ

نمتُ حتى أخلط الرغباتِ والعتماتِ

أو ابقى عصيا دون معصيةٍ

وأرغو فى الظلامِ الجافِ

ملتذا بما يلتظُ فى الأعضاء من حسيةٍ وتخيلاتْ

مستغرقاً فى شبه نسيانٍ،

أرى غاراً وناراً فى الرمالِ

وهكذا ..

سكنت ملائكةٌ واغريةٌ

ومسُّ جناحه الحجرىُّ يُلقى بالأجنّة تحت نخلتها

فتنهضُ فى اضطرام النوم والشهواتِ بالرحم المخصّبِ،

تستهلُّ صباحها الصيفىُّ صائمةً وآثمةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترافقها طيورٌ خمسةٌ وسحابة حمراءُ تسعة اشهرٍ

ثمرٌ فجائيٌّ،

حفيفُ تلامسِ الجسدِ المسوّمِ والجناح

غيامُ امكنةٍ تفشّت في رمادٍ دائمٍ

قالت لماذا يكثر المنسيُّ

وارتسمتْ، وقد فاحت بها الايامُ واللذاتُ

واتسعتْ على الشجر القديمِ دوائرُ اليرقاتِ

والآن المباح من الخطيئةِ

سوف تحترق النسورُ ندية وعصيةً

ويردنا وهجٌ ترابيٌّ إلى اشكالنا الأولى

وتلتصق الزواحف بالطيور

وتجتلى لك: زهرةٌ او بجعةٌ او حيةٌ تغوى

وتاتيك الخيولُ مسوّمات

قالت كانى الآن زيتُ شجيرةٍ مسّته نارٌ

وكأنك استغويتنى بغموضك اللغويُّ

او ابقيتنى جسداً تغشّاه الملاكُ بوقعهِ السريُّ

فاضطرمت خلاياهُ المليئةُ بالغوايةِ والغبار

سألت لماذا تستعيرُ طريقتى فى ضغطةِ اليدِ والكلام

وكيف تحتملُ انفعالاتٍ مؤجلةً

- لانى لا احبكِ مرتين!

وضعتْ على رفٍّ إطار الصورةِ الخالى

وقالت انت افسدتَ اتصالى بالمياهِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتابعتْ مسحَ الترابِ عن المقاعدِ
والظلالِ عن الجدارْ
ولبرهةٍ ابديةٍ،
كان المكانُ
وكانت الرغباتُ في تلك الهنيهةِ، ذكرياتْ

.....

ضوءٌ رصاصيٌّ يُمَوِّه شرفةً وسريرةً
صمتٌ ثنائيٌّ، ملابسُها على الكرسيّْ
نقرُ اصابعي، توقُ التلامسِ صدفةً
ونشيجُ جسمي في أجيجِ محرماتْ
هذا الغموضُ
وغبشةٌ ضوئيةٌ تغشى المدينة اول الإشراقِ
ادخنةُ السجائر في ممراتٍ مموّهة
وفوحُ مخلفاتْ
لاشيء للذكرى،
فقط
لحظاتنا الاولى وانت معي
هنا، والآن
نكتشفُ الإشارات الاخيرةَ
بينما ريحٌ تدومُ في طريقٍ جانبيٌّ هبوَ اخيلةً
واتريةٍ
ودجعَ الروحِ
والكلماتْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عابرون إلى سور المدينة

كان الطريق المؤدى إلى صنعاء منحدرًا باتجاه المدينة، ومن خلاله بدت بيوت متلاصقة مع بعضها مشيدة بالحجر الأحمر وبالأسمنت، بعيدة ومترامية على مدى بصر الرائى، وقد بدت في ذلك الصباح ملفعة بالضباب أو بنوع من وهج يتراوح بين البياض وبين العتمة الخفيفة المشبعة برطوبة باردة يستطيع الإنسان أن يلمسها فى كل مكان، على الأرض الحجرية المبلطة بالأسفلت، أو تلك المغطاة بالحصى، أو فوق الأجمات المعشوشبة، أو منسابة فوق كتل الأسيجة الممتد بعضها على جانب واحد، وهكذا فقد بدا الطريق «حدة ـ صنعاء» فى ذلك الصباح متكتمًا صافيًا منطويًا على نفسه مما حدا بى إلى التوقف عن السير والنظر إلى تلك المنحدرات المتباعدة والتى تحتوى على بيوت ومنشآت وأناس وثمة عمّال وخدمات يقوم بها البعض وعوائل تقصد النزول إلى السوق وأطفال يلهون ويلعبون ويتضاحكون، وكل هذا وجدته، أو افترضته لأبعد عنّى وحدة السكون الصباحى ولأقف بباصرتى نحو تلك الآفاق التى تحد المدينة والتى تتركز وتتمثل وجودها بجموع متحلّقة حول سور اليمن من خلال زمن عمره كالأزل يشير إلى مدينة مترامية ومفضية إلى منحدرات الجبال والوديان ومراتع الخضرة وجريان المياه. «تلك إذن هى طرق المدينة الموصلة إلى القلب»[1] هكذا رددتُ مع نفسى بينما كانت أمامى عدة طرق تحدها مسارات أسفلتية متباعدة، ثم عدت إلى الوراء لأقتفى أثر بدايات تلك الطرق. لم أشاهد شيئًا سوى عدة جبال تصعد إلى حضنها خطوط رمادية ملتوية بعيدة تمامًا ومختفية فى رحم رواسى المكان لا يحدها شىء سوى جبال أخرى، رددت فى سرى «هكذا إذن يطلقون عليها اسمًا متطابقًا، حدة[2] ربما هى حدود اقترنت فى الماضى بنهايات المدينة أو ببداياتها، أو هى مرتفع لا يحده بصر سوى أن يقع السور على حد كالسيف وذلك ما افترضته خناجر الرجال وهى مجانبة لخصورهم وبطونهم. ضربت حصاة بمقدمة حذائى فتدحرجتْ إلى الأسفل، خشيت أن تقع

فى غير مكانها ولكننى التفتّ على صوت هدير لماكينة سيارة قادمة، فتوقفت عن التطلع لما حولى وأشرت للسيارة القادمة، كانت السيارة معدّة لنقل عدة أنفار من الراكبين، فتحت الباب بقوة إذ كانت تنسحب إلى جانب فدخلتها منحنيًا. جلست وظهرى بمباشرة سائقها فوجدت أمامى رجلين وامرأة يحتلون كرسيًا يسعهم ثلاثتهم، كانوا بمواجهتى تمامًا. لم أبادرهم بالسلام وذلك لانشغالى بمخاطبة حسى ونفسى واستعادة ما دونته ذاكرتى من موجودات مرت. وإنما جلست فقط ووضعت حقيبتى السوداء بجانبى.

كنت فى ذلك الصباح أنيقًا ربما بشىء من مبالغة، وقد حلقت وتعطرت فوجدت نفسى ساكنة كشىء خارج عن إرادتى، سكون من لا ينطق ولكنه يتكلم فى أكثر الأشياء وعن أكبر الأشياء وأعظمها تفاهة.

بدوت فى نظر الرجلين شيئًا محيرًا وربما رأيت تساؤلاتهما مرتسمة على وجهيهما، وربما كان مثل هذا الأمر قد وقع على حال المرأة ووجهها الذى لم أره، لقد بدت ملفعة بإزار من قماش عتيق شدته على نفسها ولم تظهر منها سوى قدمين عاريتين وضعتا داخل نعل مصنوع من مطاط، وربما لم يقع فى نفسها شىء مما تصورته، إذ بدأ الرجلان يتكلمان بلغة الإشارة والإيماء، وكانا قد بدآ بها قبل صعودى وقد قطعت عنهما تلك السلسلة المتصلة من الكلام الصامت، على كل حال كانت تساؤلاتهما من نوع الراحة لهما، إذ كانا ينظران باتجاهى تارة ويتساءلان مع نفسيهما أو مع بعضهما، وتارة أخرى يواصلان الكلام بإشارة الأصابع وحركات عضلات الوجه والعين وحتى الكتفين، هما يؤكدان بالإيماء المبهم على سلاسل من الهضاب بينها بيوت ومنشآت مبعثرة فوق سلسلة جبلية متصلة مع بعضها ثم رأيت أحدهما ينظر من شباك السيارة إلى السماء ويشير إليها بإصبعه مؤكدًا على أن الله هو الذى منح كل هذه، أو ربما هو يشتكى فقط ويؤكد على شكواه بالحقائق، وبين وقت وآخر يعودان إلىّ فيريان تجهم وجهى وبحسان بصمتى ويتطلعان إلى زم شفتى فيتساءلان مع بعضهما أو يقول أحدهما شيئًا ما. لقد فهمت بأنهم وقعوا ثلاثتهم أمام شىء من التخمين، ثم أدركت بأن الرجلين اتفقا على أننى رجل أجنبى وكان هذا بالإشارة التى فهمتها، ثم أكد الرجل المتكلم على أننى فرنسى وحاول أن يفهم زميله مؤشرًا وناظرًا باتجاهى، وقد بدا الثانى صامتًا مقربًا أذنه اليمنى فاتحًا فمه.

بدا الرجل الأخرس هادئًا يتقبل الأشياء التى يفهمها أو تلك التى تبدو أمام عينيه غامضة يتقبلها بصمت ولا مبالاة، وكان الثانى منفعلاً فهو يحاول أن يوصل أفكاره إلى جاره الأخرس الذى بدا منسجمًا تمامًا مع ما يدركه من أحاديث، وكان يتطلع وكأنه يتحدث، إذ يشارك بجميع انفعالات زميله رغم ما يبدو عليه من هدوء. وكانا منسجمين فى كل شىء سوى المرأة التى بدت بعيدة عنهما وساكنة تمامًا، ضمنت أول الأمر بأن الاثنين أبكمان ولكننى بعد ذلك وحينما تكلم الرجل الثانى بشأنى عرفت أن أحدهما فقط هو الأبكم وأن الثانى سيصل إلى البكم إن استمر ملازمًا لزميله، لقد بدا الارتياح على وجهى الرجلين واستطاعا أن يحسما الأمر الذى حيرهما لدقائق ثم انقطعت تلك التخمينات المسترسلة عن

أناس امتلكوا الثروة أو العقار أو الأرض، ثم توقفت السيارة وصعد إليها رجل أسود البشرة يحمل بيده اليمنى حقيبة أوراق، التفتنا جميعًا لمعرفة هوية الصاعد، هي لعبة شاركتُ فيها وقد كنت متلهفًا أيضًا، ترى من يكون ومن أى بلد؟.

كان الرجلان قد تركا كل شيء إلى حين وانشغلا بالذى اقتحم علينا السيارة، جلس الرجل الأنيق الأسود البشرة بجانبى وأعطى ظهره للسائق، فكان بمواجهة المرأة والرجلين، وحينما وجد نفسه محاصرًا بالأنظار ابتسم ثم سوى من نفسه غريزيًا وانطلق صوت الرجل وقال: (هذا فرنسى) ثم أشار بمواجهتى (وهذا يبدو من ...) ثم توقف عن التخمين إذ أسعفه الأسود وقال بلغة إنكليزية بدت واضحة: (أنا من كينيا). ثم أعاد الرجل من بعده لفظة كينيا بطريقة النطق والإشارة موضحًا لزميله الذى فهمها، وقد هز الاثنان رأسيهما، وسمعت أحدهما يردد، كينيا، ثم يشدد على اللفظ..

ساد صمت لفترة قصيرة بدده صوت محرك السيارة ونظرات أحدهما المنصبة على الجانب الأيسر من الطريق وإشاراته المتعددة والمتلاحقة نحو مساحات خالية من نهاياتها تقف منشآت مشيدة بالحجر تتصاعد مرتفعة فوق قمم متفاوتة العلو والسعة، وهى تلال وهضاب وجبال تحيط بالمدينة وتمنحها مجالات حيوية مرتفعة نحو أعالى السماء، كل تلك لم تدع لذلك الصمت أن يسود، إذ بدأت بين وقت وآخر ترتفع نبرة حادة منفعلة لتشير إلى تلك البيوت ذات الطوابق المتعددة، وكنت أنظر إليها حيث يشير وأحاول أن أخمن ماذا يريد الرجل، ولماذا يشير إلى تلك السلاسل التى تعلو وتنخفض من منشآت حجرية بيضاء مرقطة بالأسود ومخططة بالأصفر والأحمر والبرتقالى وكنت أتطلع إلى انفعالاته وإلى إشارة يده، وإلى محاولات المرأة في التدخل والكلام، وفى كل مرة كان الرجل يتوقف على أن هناك من يرى ويسمع، ولم يكن يكمل إشاراته وممهماته بل يقطعها متوقفًا لشدة انفعالاته ويتطلع إلىّ، يتطلع بعينين متسائلتين فيرى تجهم وجهى وزم شفتى واتجاه نظراتى نحو الأبعاد الأخرى فيظن بأن لا فائدة من محادثة هذا الرجل، فالأولى به أن ينصرف عنه إلى زميله فيروح من جديد مطلقًا أصواتًا بكماء ومشيرًا بيدين سريعتين فيشاركه الآخرس بهزات من رأسه واستفسارات بإصبعه ويميلان جذعه ورأسه ثم سرعان ما يعود إلى وضعه الطبيعى.

دخلت السيارة شوارع المدينة الأكثر زحامًا وانعطفت عدة انعطافات وشغلتنا الجموع القادمة والمتجهة إلى حيث الباحة المحيطة بالسور وحيث البوابة الواسعة التى تفضى إلى طرقات المدينة القديمة.

بدت المحلات على جانب واحد، وظهرت وكأنها واجهة لسوق تتجدد الحياة منها ولا تخمد، ثمة أناس لا يستطيع الفرد أن يحدد اتجاهاتهم، جموع وافدة تحمل الدفوف وأخرى تضع سلال الخبز والفاكهة على الأرض، وآخرون يدورون حول المكان ويدخلون البوابة المفضية إلى أزقة ضيقة صاعدة إلى الأعلى حيث شرفات مطلة مزججة بعدة ألوان ساكنة تنتظر من يطل منها على باحة السور. لقد شغلتنى تلك الرؤية، وكنت أبتسم في سرى من موقفى الذى بدا يحتوى الخارج ويترك متابعة الصورة التى كانت معتملة من حركات فى الهواء وإشارات ذات تعبير متواصل عن مكنونات النفس وتلك التى كانت تخاطب القلب مباشرة وتحاول أن تكون شيئًا مشتركًا بين لغة الجماد ولغة الإنسان ابتداء من الصوت المتميز وحتى الحركة الباعثة له ولتلك التى تبدو وكأنها مهموسة أو ملتزمة بالصمت داخل حالة من الاستجابة. مرة ثانية وثالثة شغلتنى

الجموع وتوزعت مباهجها الملونة وانتشرت على محامل الريح وتعلقت بشرفات المحلات وبأبوابها وشبابيكها وعلى الأرض جموع تقترب من سور المدينة فتتوحد مع بعضها البعض، فالقادم من وجهات مختلفة يتوقف في ساحة السور وعند بوابته والذى هو بالأصل موجود هناك أو قريب من ملتقى الفروع والشوارع يجد نفسه فى زحام مدينة قد لا يعرفها، حيث تختلط السابلة وغير بعيد تقف السيارات ينزل منها أشخاص وتعود الحركة كدوامة مثقلة بالساعات وبثقل لا طاقة لها به.

لقد شاهدت اناسًا حينما توقفت السيارة وشغلتنى منشآت ممتدة على مدى الشوارع وبدت جموع قروية تفد إلى المكان وهى نازلة من المدن البعيدة وتلك القريبة أو من خلف جبال حجرية جرداء أو من منعطفات سلاسل كانت تحيط بأودية خضراء مزروعة ومتألقة وتلك كانت لحظات متخيلة او مستعادة لصور قريبة وقد انطلق فى أذنى صوت قرع الدفوف، وبدت الجموع قرب السور متلاحمة مع بعضها البعض وقريبة، وكانت بوقفتها كشىء اعتيادى، أو كالطقوس المتحولة إلى شبيه يخطر فى ذاكرة الحلم، إنها ترتدى الثياب والملاحف والجلابيات والدشاديش، تلتحف وتتأزر بقطع من قماش ملون، وعند البطن يكون الخنجر المعقوف من الأسفل هو الذى يسند الجسم، إنها أشياء ثمينة هذه الجنبيات بشكلها وصنعتها، فهى مفضضة ومفصصة ومشغولة ومعلقة بأحزمة عريضة مطرزة بخيوط من حرير أو موسلين أو من النايلون المشغول بأيد ماهرة صنعتها فاخرة ومتمولة ثم متوحدة فهى الإنسان نفسه والسلاح الذى هوشىء بداخله أو ملتصق به أو بيومه أو على مرمى يده فى اللحظة نفسها.

وعبر الساحة التى دخلت فيها سيارتنا ببطئ كان أحد باعة الصحف مسرعًا، ولكننى بادرته بإشارة من يدى بعد أن أزحت زجاج الشباك جانبًا وفتحت الباب، حينما اقترب البائع كنت أضع رجلى على الرصيف واترك السيارة ومن خلفى نزل الرجلان والمرأة والكينى، كنت أكلم البائع، هى كلمات قليلة سمعها الرجل فبدت عليه الدهشة واقترب من صاحبه ومن المرأة وأشار ناحيتى صائحًا: (إنه يتكلم العربى، إنه يتكلم مثلنا). والتفت إلىّ ثم رفع يديه الاثنتين إلى السماء وقال: (الحمد لله، الحمد لله). لقد خمنت فى سرى بأن للرجل عادة يكررها دائمًا، ورأيته يقود زميله الأبكم الذى بدا متلفتا إلى الوراء من وقت لآخر. كانت الجموع تتحلق مع بعضها البعض قرب بوابة السور، وكان قرع الدفوف يطغى على الإنشاد ويمتاز برنة غريبة أساسها فرحة الوصول وعمقها متلازم مع مضى الزمن حيث تعبر الجموع عن بهجتها وهى تدخل البوابة مارة إلى حيث توجد المدينة(٣).

بغداد

الهوامش:

(١) قلب صنعاء حيث سور اليمن والاحتفالية اليومية المتجددة عند الباب.

(٢) منطقة تبعد عن صنعاء العاصمة كيلو مترات قليلة.

(٣) هى مدينة صنعاء القديمة بطرازها الخاص المتميز.

أحمد درويش

الرؤية عبر الجدران المتداخلة

العصافير التى تحلق فى مفتتح ديوان فاروق شوشة «وقت لاقتناص الوقت» وتفرد جناحيها على القصيدتين الأوليين، وتشع روحها الطليقة فى كثير من قصائده، وتستخدم رمزا شعريا بارعا فى لغة الديوان، هذه العصافير تذكر الى حد بعيد بعصافير الشاعر الفرنسى الكبير جاك بريفير (١٩٠٠ ـ ١٩٧٧) الذى خصص فى ديوانه كلمات Paroles وحده عشر قصائد تتخذ من جناح العصفور ريشتها المفضلة، وقد تكون قصيدته «لكى ترسم لوحة لعصفور» أشهر هذه القصائد وأكثرها جريانا على الألسنة من خلال بساطتها وعمقها ورشاقة لغتها فى نصها الأصلى، وشيوع ترجماتها إلى اللغات الأخرى لكنها ليست الوحيدة التى برعت فى استخدام الرمز العصفورى فى بناء العالم الشعرى بما يمثله هذا الكائن الصغير الجميل وجودا ولغة، من آفاق لا تحد، وربما يمكن أن يقدمه من دروس يتعلم منها الشعراء كثيرا كما يقول بريفر فى إحدى قصائده:

تعلمت فى وقت متأخر جدا أن أحب العصافير
وندمت على هذا التأخر
ولكن الأمور بيننا الآن قد انتظمت
وتفاهمنا
لا تمتنى العصافير بى
ولا أمتنى بها
اننى أنظر اليها.. أدعها تفعل ما تشاء
كل العصافير تفعل أفضل ما تستطيع
وتقدم بذلك مثالا طيبا
أليس مثال الشجاعة النادرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو الصفات المتطرفة)
المصافير تعطى المثال الذى ينبغى
مثال المصافير
مثال ريش وأجنحة وطيران المصافير
مثال عش ورحلة وأغانى المصافير
مثال جمال المصافير
مثال قلوب المصافير
مثال ضياء المصافير

وفاروق شوشة اتخذ من العصفور فى أولى قصائد الديوان «عصفور الحلم» رمز محرك الحلم الراكد. ومشعل الشرارة الأولى وعابر الهوة الفجوة المرعبة بين الواقع المرير والأمل المرجو:

من يطلق عصفور الحلم ويصعد فى واحة الرمل؟
عصفور واحد
يخلع عنا هذا الزمن الجهم
نيراني تصنع أسلاكا ممتدة
وأنا أتشابك فى دائرة الشوق وأمضى.
يثقل رأسى إذ يحملنى
وينوء بكابوس الليلى
وهذا السعف الأهرد بعد طريق النخل
أخطو

هذا زمن العمر المحل

إن القصيدة فى إحساسها باتساع الفجوة وصعوبة المحاولة وتراخى الأيدى التى عليها أن تمتد والأجنحة التى عليها أن تشرع كأنها تكثف حروف السؤال المستحيل الذى تتهامس به جماعات الفئران فى هلع: «من يضع الجرس فى رقبة القط؟»

والنقطة الشعورية التى تصل إليها هذه القصيدة الأولى فى الديوان، هى التى تنطلق منها القصيدة التالية لها «عن القمر والعصافير» وكأن القصيدتين كتبتا فى نفس شعرى واحد تخللته لحظة التقاط الأنفاس ومحاولة استشراف أفق جديد بعد أن سدت الآفاق السابقة بصخور الجبل الأجرد وروائح النخيل المحترق.

ومن هنا فإن مناخ القصيدة الثانية يتأهب لحالة الحركة وتحسس الأفق المحيط والبحث عن الخيارات المتاحة، ولذلك لا نفاجأ عندما تتكاثر العصافير فى هذه القصيدة فبدلا من «عصفور» الحلم الذى كان وحيداً وحائرا فى القصيدة الأولى نجد «العصافير» الكثيرة فى القصيدة الثانية بدءا من عنوانها وانطلاقاً إلى آفاقها الرحبة المليئة بالخيارات:

للعصافير أن تستريح
وأن تتأهب ثانية لاعتواء السماء
وأن تتطاير فى الأفق
مثل نثار بديد من الضوء
يسقط فى شرفات الفضاء.

ولقد يلاحظ أن الفرق فى طبيعة الحركة، قيداً أو انطلاقاً، بين القصيدتين ينخلع إلى حد ما على طبيعة الإيقاع الموسيقى لكل منهما، فتفعيلة المتدارك فاعلن فى القصيدة الأولى تبدو دائما إما من خلال بتر ذيلها الأخير (النون الساكنة) التى تساعد على رشاقة الحركة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتتحول إلى (فاعلْ) أو من خلال حذف الثانى الساكن، فتتوالى الحركات فى التفعيلة وتثقل حركتها فتصير (فعلن) وهاتان الصورتان لتفعيلة المتدارك هما المسيطرتان على موسيقى القصيدة الأولى وقد اكسبتا مجال الحركة الإيقاعية اضطرابا يتناسب مع اضطراب المناخ النفسى للقصيدة.

وعلى العكس من ذلك بنيت القصيدة الثانية على فاعلن بتمامها فاكسب الحركة سيولة ورشاقة تتناسب مع مناخ الأفق المفتوح الذى تهدف القصيدة إلى التحرك فيه:

انها الآن تمتلك اللحظة الفاصلة
وتجربه موضعها فى المسافة
بين السقوط الى هاوية الأفق المترنح
حيث يموت الشعاع
ودفع الجناحين صاعدة فى مدار الهواء

وإذا كان السؤال الجوهرى الذى يحاول أن يخترق حوائط الهواء المسدودة أمام العصفور الحائر كان يكمن فى هذه الصيغة: «من يطلق عصفور الحلم؟» فى القصيدة الأولى فإن السؤال الجوهرى الذى يحاول أن يخترق حوائط البحر وواجهته المخضّبة وافقه الرصاصى، كان يكمن فى صيغة مماثلة «من يسقط السد المنيع وقد تراكم بامتداد العمر؟». فى القصيدة الثالثة من الديوان وهى القصيدة التى تكاد تقيم جسرا ممتدًا واصلا بين مرحلة رموز العصافير المجنحة فى بداية الديوان، ومرحلة التعبير الشعرى الرفيع عن «الهمّ القومى» التى تحتل حيزا هاما فى الديوان وتهبه مذاقا خاصا، إن أفق البحر ملئ بالحشود المجهدة والآمال المجهضة:

ان دم الضحايا يستحيل حجارة
وهماجم الموتى تطالعنا
وتنبت فى هنايانا شجيرات من الشوك العصى
ويدلف الوعد المراوغ بالسلام ليسحر الحمقى

وإذا كانت الحوائط المفتوحة المغلقة مطبقة فإن من خطوات الخلاص الأولى لدى الشاعر، ضرورة تعرية «اللغة» من الزيف الذى يحيط بها، ودون ذلك فنحن نلج حتما إلى طريق الموت:

هذا طريق الموت
مفتوح على لغة تعرّى ساكنوها
فالهوان بلاغة
وتراجع المد الجليل زعامة
وخيانة الموتى.. سبيل للخلاص

أن قصيدة «كلام عن السلام» واحدة من القصائد التى تتجسد فيها هذه الروح الفنية الراقية فى الحديث عن «الهم القومى» المرير. والقصيدة موجهة إلى «العدو الذى كان وما يزال» وهى نمط من الإنتاج الفنى يمكن أن يشكل إجابة حول البحث عن طرفى المعادلة الدقيقة التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتوخى الفن الراقى تحقيقها بين الاستجابة للمتطلبات الثابتة الدائمة لفن القول من ناحية وإشباع الظمأ الفنى والحياتى للمتلقى من ناحية ثانية، وقد نجحت القصيدة تماما فى الإفلات من أحد الشركين المتربصين بمثل هذا اللون من الإنتاج الشعرى، وهما الانغلاق والغموض الذى يأتى من محاولة تلاقى المباشرة وتحقيق شرائط الفن الجيد، والتسطيح والخطابية التى تأتى من محاولة الاستجابة للقاعدة المتسعة من المتلقين، ورصد أصداء أنين الجراح التى تتجاوز أحيانا مرحلة النشيج المكتوم إلى مرحلة الصراخ العالى.

والنهج الفنى الذى اتبعته القصيدة فى رفض محاولات التقرب المعسول من عدو لا يحمل إلا نوايا الغدر والحقد، يكمن فى اللجوء إلى تصوير «فُتات الحياة» لكى تكون موضعا للصراع ومعقلا أخيرًا للرفض، فليس الشد والجذب متصلا بأسوار الحدود ولا بأبراج القلاع ولا شوامخ الجبال ولا مساحات الأرض أو فضاءات السماء أو مشارف البحار ولكنه مرتبط بما هو أبسط كثيرا وأصغر كثيرا وأعمق كثيرا، أنه مرتبط برفض محاولات العدو لا رتشاف قهوتنا وغناء حكاياتنا وحمل أسمائنا وإلقاء السلام علينا ثم الطمع بعد هذا كله فى أن تملأ الابتسامة وجو هنا ونحن نلقاه، إنه الصمود فى وجه التوغل قبل أن يخترق الخلايا ويصبح جزءا من نظامها ويعيش معها فى سلام.

تدق على الباب ينفتح الباب تصبح من زمرة الأهل

متشحا بالامان، ومختلطا بنجاوى العروق

ومتكئا هيث كان لجدى مكان

لترشف قهوتنا، وتغنى هكاياتنا

ثم تحمل أسمائنا وتسابقنا فى الحنين الذى لا يجف

وفى فوهان ندى لا يفيق

تتوقع منى الذى لا اطيق.

إن نفس النهج الفنى هو الذى تنسج على أساسه خيوط اللوحة الساخرة لمظاهر الرفض التى يمارسها أولئك الذين اضطروا لأن يكونوا محاورين ومجالسين للخصم البغيض، فهم يريدون أن يكونوا بعيدين بعدا نسبيا، بعد أن كان بعدهم مطلقا ومن ثم فهم يلمون أطراف ملابسهم لكيلا تلامس ملابس العدو ويكادون يلوون فتحات أنوفهم لكيلا تقتحمها رائحته ويتداخلون فى ذواتهم وهم يرون الاعيب لا تنتهى وحيلا لا تنفد وشراكا وخدعا تنصب فى كل مكان:

ارتى لكل الأولى اكزهوا كى يكونوا جلوسا معك

ها

وهم يجهدون لكيلا تلامس أقدامهم موضعك

ها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيلا تشم أنوفهم عطر هذا الدمار
الذى كلما سرت أقسم أن يتبعك.

إن القصيدة وهى تعمق المفارقة المريرة بين النوايا والأقوال والأفعال وبين ما يراد وما يطاق، وبين ما ينبغى وما هو كائن، تلجأ إلى أداة صوتية بسيطة فتطوعها لجو السخرية المريرة التى تلون كثيرا من مواقف القصيدة، وهذه الأداة هى «هاء» التى تستخدم هنا على نحو يستحق التأمل فقد عرفت اللغة هذه الأداة من قبل واستخدمتها فى مواطن شتى مثل استخدامها اسم فعل امر بمعنى خذ غير متصلة بالضمير أو متصلة به مثل الآية الكريمة «هاؤم اقرؤا كتابية» وعرفتها أيضاً أداة تنبيه مثل «ها أنتم» و «ها هو» عرفتها ضميرا يلحق بالأفعال أو الأسماء للدلالة على المؤنثة الغائبة المفردة أو على جمع غير العاقل. وهى فى كل هذه الحالات وغيرها تستخدم باعتبارها جزءا من تركيب صوتى تمثل فيه ممهدا أو دعامة أو لاحقة، ولكن استخدامها هنا باعتبارها وحدة مستقلة وفى سياق السخرية ينعش فى الأذهان ورودها فى لغة الحياة اليومية باعتبارها تقليدا ساخرا لضحكة أو لنصف ضحكة، أو ينسبها إلى جذورها البعيدة فى اسم فعل امر «هيهات» بمعنى بَعُدَ ما تفكر فيه:

وها أنت ها
تتوقع منى الذى لا أطيق
يداً لك تمتد
أو بسمة فى العيون
ولمة ورد تألق فوق الجبين
وفنجان شاى يدور عليه الكلام
وتتكالك فى بيت أهلى
فيحلو السلام
وهذا هو المستحيل

من ظواهر التجديد فى موسيقى الديوان، ظاهرة التعامل الجديد مع بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهو بحر ينتمى تقليديا إلى طائفة البحور المضفورة التفعيلة والتى لم تكن بين البحور المستعملة فى حركة شعر التفعيلة فى بدايتها ولكن هذه الطائفة بدأت فى الدخول إلى المجال الموسيقى لهذه الحركة بعد نحو عقدين من ظهورها فكتب قصائد على بحور مضفورة مثل بحر السريع وبحر الخفيف الذى نحن بصدده، وقد اشتمل ديوان «وقت لاقتناص الوقت» على قصيدتين تنتميان إلى هذا البحر الغنائى هما قصيدة «إنها تعبر المسافة» وقصيدة «ممعن فى اليقين» والقصيدتان معا تلجأن إلى تفعيلتى الخفيف «فاعلاتن مستفعلن» ويتراوح ورود الأولى منهما بين صيغتى «فاعلاتن وفعلاتن» على حين يتراوح ورود الثانية بين صيغتى «مستفعلن ومتفعلتن» وغالبا ما تتعاقب التفعيلتان على النحو الذى وردنا به فى صيغة البحر الأصلية فيما عدا استثناءات قليلة يتم فيها تكرير متفعلن على حساب التوازن العددى للصيغتين، والتفعيلتان توزعان على مستوى السطر وليس على مستوى الشطر ومع ذلك فليست هناك حدود صارمة تلتزم فيها نهايات

ARCHIVE

الأسطر بنهايات التفعيلات بل كثيرا ما يتم اللجوء إلى التدوير الذى تترك فيه تفعيلة حرفا أو أكثر فى نهاية سطر لكى يمتد بقية جسدها على مساحة السطر التالى ونستطيع أن نتخيل النظام الموسيقى المتبع لتوزيع تفعيلات الخفيف لو رسمنا خريطةً موسيقية لبداية القصيدتين وسوف تجئ على النحو التالى،

١ ـ قصيدة إنها تعبر المسافة

لم تعد مستحيلةً — فاعلاتن متفعلن
انها تستحم فى نهرها الآن
فاعلاتن استفعلاتن فاعلاتن ا فـ
وترش جداول الليل — علاتن متفعلن فا
من حول جياع — علاتن فاعلاتن
وفى نهار مراوغ — متفعلن فاعلاتن
ثم تمضى لوجهةٍ — فاعلاتن متفعلن
يعلم الله مداها — فاعلاتن استفعلن
قد تجئ ارتجالا — متفعلن ا فاعلاتن
محفوفة بالأقاويل — متفعلن فاعلاتن فـ
وقد لا يكون ثمة ما يغرى — علاتن متفعلن فعلاتن فا
وهد السنان فى القلب والغ — علاتن متفعلن فاعلاتن

ب ـ قصيدة «ممعن فى اليقين»

داخل فى يقينه — فاعلاتن متفعلن
كلما اوغل.. — فاعلاتن فعـ
فاضت سماؤه بالعطايا — لاتن متفعلن فاعلاتن
تستضيئ الحروف من قبسٍ منه
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فـ
وينثال برقه كاندلاع البحر
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاع
تبّق نيران — لاتن متفعلن
فى الحنايا — فاعلاتن
رهم الأرض مائج — فاعلاتن مستفعلن
والذى يسكن فيه
فاعلاتن استفعلن مشوه متفعلن
وانسياب السماء ما عاد يجديه
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فـ

وإذا كان اللجوء إلى بحر الخفيف يُعد إيغالا تراثيا فى نظام بناء قصيدة التفعيلة فإن ظاهرة موازية تتم على مستوى بناء القافية والترصيع الداخلى فى هذا الديوان، ونستطيع أن نلاحظ أن قانون الحرية المتعارف عليه فى اللجوء أو عدم اللجوء إلى القافية فى بناء قصيدة شعر التفعيلة، وترك حجم مساحات التردد متفاوتة الأبعاد، قد ألقى على كتف الشاعر عبئًا أساسيا، كان يحمله عنه من قبل «القانون العام» للإيقاع الشعرى وقد قادت الحرية، أو قاد عدم حسن استغلالها كثيرا من القصائد إلى الوقوع فى هوة النثرية، أو الانخفاض الحاد لدرجة حرارة الإيقاع وهو انخفاض تموت بسببه كثير من الأعمال رغم محاولات النفخ فى جوانب أخرى من مكوناتها.

والإنتاج الشعرى لفاروق شوشة يتسم بالغنى الإيقاعى، بصفة عامة، وربما كانت درجة توقع هذا المعنى عند المتلقى لشعره عالية حتى قبل سماع القصيدة، وقد يكون ذلك راجعا إلى تعود المتلقى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعاصر للشعر على استقباله استقبالا شفهيا من خلال صوت فاروق شوشة سواء باعتباره شاعرًا أو وسيطا معروفا للتوصيل الشعرى، وقد يكون من نتائج ذلك أن أقل قدر من الخفوت الإيقاعى فى قصائد **فاروق شوشة** على نحو خاص سرعان ما يتم التقاطه فى أذن القارئ ويحس أن القصيدة ينقصها شئ ما، وربما كان نصيب **فاروق شوشة** من هذه الظاهرة أكثر من نصيب رفاقه الذين ينتمون إلى نفس الجيل أو النهج الشعرى.

وفى المقابل فإن عناية **فاروق شوشة** بهذه الناحية تبدو عناية واضحة واختياراته على مستوى القافية تدخل به أحيانا إلى منطقة الإيقال التراثى حيث الحروف التى لا يتهدى اليها إلا من أطال صحبة التراث مثل اللجوء إلى حرف الغين فى قصيدة «إنها تعبر المسافة»

وفى نهار سراوغ...

وهد السنان فى القلب والغ

أو فى قصيدة «وقت لاقتناص الوقت»:

ما الذى يبقى لكى تخسر والموج الى
الأعناق بالغ فالموت الذى نلقاه موت
محكم الأطراف سابغ

أو اللجوء إلى حرف العين فى قصيدة «تراجع»:

يهدل فى سمعى صوت ملتاع
ويضيع شعاع
... أو احساس ضياع
... وهمل الصخرة باستمتاع

.. لا يضريه أى قناع

أو إلى قافية «الضاد» فى قصيدة «إنها تعبر المسافة»:

انها تعبر المسافة ما بين انطفاء
السماء فينا
ولهو أرض بارض
... على حالتى قبول ورفض
يرمون بعضا ببعض
... ولكنها طى غمض
وهيئ ترنو وتفضى

ولا شك أن هذه الحروف قد اختفى كثير منها من قائمة قوافى قصيدة التفعيلة فى امتدادت موجة الجزر التى تفقد معها القصيدة كثيرا من ملامح «اتقان الحرفة» التى يفقد الشعر فى غيابها الكثير من جوهره لا من مجرد مظهره.

كثيرة هى التقنيات الفنية التى تتجسد فى ديوان «وقت لاقتناص الوقت» من خلالها يتم اللجوء إلى «اقتناص» كثير من «الحالات» التى تستعصى على الاستحضار من خلال اللغة العادية ومن بين هذه التقنيات اللجوء إلى رسم الصورة أو «البورتريه» الجسدى أو المعنوى وأحيانا يتم هذا الرسم من خلال رصده من نقطة موازية وكأن الشاعر مجرد شاهد على الحركة مسجل لها، ويتم الرسم فى أحيان أخرى من خلال الاشتباك الحوارى سواء منه الحوار الداخلى أو الخارجى و لعل قصيدة «احتجاج» تقدم نموذجًا جيدًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لرسم «البورتريه» الجسدى والنفسى لما يمكن أن يطلق عليه «الصرخة المكتومة للسيد فلان» وهى صورة ستتحول بعد ذلك من خلال الوسائل الشعرية واثرها فى النفس إلى الصرخة المكتومة لكل فلان أى لكل واحد منا، وتبدأ اللوحة برصد الملامح الجسدية لهذا الصارخ فى البرية:

لقيته يصرخ فى البرية
مناديا بالويل والثبور
عيناه كومتا لهب
وفل، شدقيه نثار من مراجل الغضب
وراسه منحدر الى الورا،

لكنها لا تهمل الملامح النفسية الدالة:

لكننى رايته
كانما فى ذاته المهملة المنسية
تسكن ماتزال
بقية من نفسه الأبية
مشرفة على الجنون!

ومع أن اللوحة تبدأ بهذه السمات الدقيقة الخاصة على المستوى الجسدى والنفسى فإنها عندما تذيب هذا البطل فى الفضاء المحيط وتجعله يختفى فلا يدرى هل مات أم أصابت صوته حبسة أخرسته .

أم أوقفته شرطة المدينة حرصا على نظافة الطريق، عندما يذوب البطل على مشارف نهاية اللوحة تحدث الانعطافة الكبرى، وتسكن خلاصة الجوهر الكامنة فى صوته المنطلق طيات الفضاء المحيط وتنتقل العدوى والحلم والجنون إلى كل فلان:

مهما يكن
فإن صوته هناك مايزال
مختبئا فى الطلقة المنكتمة
والصيحة المنبهمة
يحلم أن يحرك البلد

إن ديوان «وقت لاقتناص الوقت» يعد إضافة حقيقية لرصيد الشعر العربى المعاصر سواء من حيث الأداة التى يهيمن بها الشاعر على أبعاده التراثية والحاضرة ويستشرف بها بعض افاق المستقبل، أو على مستوى الرؤية النافذة التى تعبر عن هموم جيل أطبقت حوله الجدران، وضاقت الدائرة وقصر مدى النظر وارتد إشعاع البصر، فلم يعد إلا أن يقتادنا الشعر لكى ننفذ من أسر الحوائط الضيقة ونرى عبر الجدران.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصفى صادق

دائرة النهر الفلسطينى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ هذا الطفلُ الرابضُ حضنى
هو إبنى.. فلذةُ كبدى
حُلمُى.. جائزتى للأبدِ
فى بنيتِ السماءِ حَبلْتُ بهِ
وعلى أرضِ كنعان..
كان الوعدُ.. وكان العودْ
طفلى عاد إلى اليومَ..
كما كانَ معى فى الأمس.
ـ أيتها الجالسةُ على عرشِ جراحى.
والساكنةُ منازلَ أحلامى.
شمسُ الربْ..
لاتعطى للأرضِ وعودًا بالنور!
وشجرةُ الأبديّةْ..
لاتختارُ على الأغصانِ طيورْ.
باللعنةِ .. بالغشْحبلْتِ..

وبالسيفِ مخَضْتِ..
وقطَعتِ حروفًا من وعدِ الربْ.
وبنيتِ جدارًا فى وجهِ الشمس!!
ـ مكتوبٌ.. جنةُ كنعان
بيتُ أبى.. بيتُ عُرسى
وخمائلُ غَرسى
فرحةُ قلبى العائد فوق خيولِ العهد.
فرحةُ سيفى الفاتح رَحِمَ الأرض
فيها قد وُلِد.. وكان المهدْ.
من ثديى رضعَ اللبنَ العسلَ الوعدْ
ـ نهرٌ كاذبْ
ومياهٌ لاتدومْ!
مَنْ فقَدَ الحبْ..
فقَدَ الربْ.
هل تلدُ العاقرُ طفلا؟
هل ترضعُ منْ ليس لها ثديان؟
قال الرب:
(اكسرُ هذا الشعبَ..
كما يُكسر فى الليل إناءُ الخزَّافِ..
فلايُجبر من بعد)[1]
ـ قلبُكِ مملوءٌ حقدا
قلبُكِ.. غاباتٌ من عوسج
يابنتَ الصحراءِ وبنتَ الهودجْ
كيف يعيش السوسنُ بين الشوك؟!
فى طبعكِ ريحُ السمومِ وغَدْرُ الجِمالِ..
وتحت رمالك بئرُ مياهٍ مالحةٍ..
وعيونُ دماءْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نارٌ تنضح من أسرارِ الجحيمْ
حضنكِ أسوارٌ وقلاع
والطفل الراقد فى حضنكِ..
لم ينمْ من الفىْ عام
لم يذق جفنه أطيافَ الوسَنْ.
لم يذقْ قلبهُ شهدَ ترابِ الوطنْ.
إبنيالمنزوع.
من ثديى. من بين ذراعىْ.
مازال غريبًا بين ذراعيكِ..
شمالك تحت حنايا رأسه
ويمسينُكِ ممسكةٌ بالسيفْ
لم يزقع جفنُه أطيافَ الوسَنْ.
لم يذقْ قلبهُ شهدَ ترابِ الوطنْ.
إبنى المنزوع..
من ثديى.. من بين ذراعىْ.
مازال غريبًا بين ذراعيك..
شمالُكِ تحت حنايا رأسه
ويمينُكِ ممسكةٌ بالسيفْ
كيف ينامْ..؟
يتدثَّر بشتاءِ الخوفْ!
- قد تركْتِ الطفلَ هنالكَ فى البريّهْ
ممسوخًا بملا محه العربيّهْ
لحظةَ انْ حكمَ سليمان (٢)
ورفَعَ السيفَ - سيفَ الحكمه -
كيف الآنَ..؟ وقد عاد إلىْ..
- فى القرن العشرينْ -
تبكين على ثويهِ.. تندبينْ!
انتِ فقأت عيونَكِ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علّقت على أسوارِ الندمِ النورْ.
بُعتِ لُغاتِك..
بعتِ مراياكِ السودَ لوجهكِ في الظلامْ.
ورهنْتِ نخيلَكِ وكرومك.
ـ يا صانعةَ الشرّينْ..
ماذا تعني الحكمة للحسيّةْ؟
غير اللدغه..
سيفُكِ وسيوفُ العالم..
في غمدِ الجرح اجْتَمعَتْ.
وعلى ثوبي افْتَرَعَتْ..
واقتسَمَتْ..
الطعنةُ في قلبي صرَخَتْ
: لاتشطرْ طفلي نصفين.
لاتجعلْ موتي.. موتين.
وطلَبتُ من الربْ
رحمةً.. لاذبيحةَ موتْ
ثوبي قد مزّقتُهُ..
لكني لم اخلعْهُ ابدا.
انتِ خلعتِ على الصخرةِ ثوبَكِ..،
حين جَعلْتِ ـ برغمي ـ
مِنْ جلدي ودمائي لكِ ثوبا!
صار حزني عظيمًا كالبحر.
طاهرًا كالشمسْ..
(وبكينا يومَ غنى الآخرونْ
ولجأنا للسماء..
يومَ ازريبالسماء الآخرون)[٣]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«حاشية»

جرحي ـ جرحُ السنواتِ الخمسين ـ

سيظلُّ على الآفاقِ.. حمامهْ.

تحمل تحت جناحيها سيفا

صَقرًا يبحثُ عن ورْقةِ زيتون.

وسيظلُّ الكرمةَ.. والحنظلَ..

والصخرةَ.. والنهر.

يزهرُ في عشبِ الأرضِ ورملِ البحرْ.

جرحي.. أقوى من رمحٍ مزروعٍ في الريح

أطول من قامتهِ ـ يسقيها الدم ـ

جرحي ـ جرح السنوات الخمسينْ ـ

قد تعلّمَ أسرارَ القبرْ

وغناءَ حمام عند مجارى النهرْ

جرحي.. سوف يقوم من الأمواتْ

من موتي.. سيقومْ

بالحقيقةِ.. سوف يقوم.

بالحقيقةِ.. سوف يقوم.

هوامش

١ ـ سفر ارميا (١٩: ١٠)

٢ ـ سفر الملوك الأول ـ رواية سليمان الحكيم

٣ ـ من قصيدة «غرباء» ـ سميح القاسم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى الأسمر

كلب

بتدبير مقصود من جانبى تخيرت منضدتى بمكان يسمح لى برؤية مربع كامل من الميدان ومستطيل غير قليل من الشارع وكل المقاعد والمناضد داخل المقهى. منذ البداية استرعت انتباهى طاولة يتحلقها أربعة.. استجبت لموهبة كامنة فى أعماقى فأطلقت شعاع عينى أتثبت من ملامحهم لعلى أكتشف فيها سر اهتمامى بهم، لم أجد ما يميزهم عن غيرهم شكلا.. كانت مفردات وجوههم عادية لا يوجد عليها ما يثير الدهشة، لم أنخدع، تمسكت بحاستى المميزة وصممت أن أعرف لماذا هم بالتحديد الذين استرعوا انتباهى منذ البداية دون سواهم؟ وكخاصية اشتهرت بها أرعشت أذنى وجمعت كل طاقتى وقدرتى فيهما لأتصنت على حديثهم، أحبطنى أننى لم أوفق تماما إذ وصلنى حوارهم كلمات مبتورة مشككة لا تعبر عن شىء.. كانت كلها عبارة عن أحاديث معادة مكررة طالما سمعتها. مجرد أخبار عن أحوال الأبناء فى المدارس، وحكايات عن شئون العمل على اختلافه بالنسبة لهم، ومشاكل الحصول على السلع التموينية وارتفاع أسعارها.. أعدت ترتيب مفردات ما وصلنى من ألفاظ علنى إذا ربطت بينها أكتشف فيها سرا.. خانتنى فراستى.. أصبح الحل الوحيد الباقى أمامى أن أجد طريقة تقودنى إلى ماندتهم أشاركهم الجلوس حولها. والتحدث معهم.. استبعدت فكرة استعارة الصحيفة المطلة من جيب أحدهم كطريقة مستهلكة للتواصل معهم، أيضا استسخفت حكاية تقديم خطاب ومناشدة أحدهم القيام بترجمة مضمونه لضعفى فى مفردات اللغة المكتوب بها.. ثم وادت فى خاطرى فكرة استعدادى لتحدى أحدهم أو هم جميعا فى عشرة طاولة أو دور دومينو استحضرت كل الأسباب والحجج التى أعرفها أو مارستها فعلا من قبل فلم ترق لى واحدة منها.. كان الأمر يلزمه طريقه غير تقليدية.. قلت بحسم، ما المانع أن أقحم نفسى على طاولتهم ثم أترك للأحداث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفسها حرية الحركة.. استرحت لهذا.. تقاربت رءوسهم بطريقة مريبة واستفزنى حديثهم الهامس والحركة الدءوبة لشفاههم.. زاد اقتناعى أن الأمر لم يعد ينفع معه سكات وأن على أن اتصرف بأسرع مما خططت من قبل إن أردت لمهمتى نجاحا حتى لا تسبقنى الأحداث.

سحبت شعاع عينى عنهم اتجهت بهما إلى المربع المرئى من الميدان، رايتهم كما أمرتهم وقوفا فى نفس النقطة التى حددتها لهم، تبادلت وإياهم النظرات، وانتظرت منهم أن يتصرفوا وفق ما اتفقنا عليه لكنهم ظلوا على جمودهم.. قلت: كان الأمور تسير معى سيرا حسنا ولا ينقصها إلا هذا الغباء منهم ليزيدوا تكديرها، رجعت أتابع رجال المنضدة بنفس الهمة وأنا حريص ألا يفوتنى من تصرفهم مقدار حبة من خردل.. كان منظرهم قد اكتسب شكلا جديدا فبعد أن تقاربت رءوسهم تداخلت ملامحهم ولم يعد بمقدورى أن أميز بين الأنوف والعيون والأفواه تحول المنظر إلى مجرد خصلات متداخلة من الشعر متعدد الألوان.. استجبت للصرخة الآتية من الخارج كان مصدرها المستطيل المرئى من الشارع.. تبينت فى وضوح أحد المتعاركين كان واحدا ممن زرعتهم بمعرفتى وكان الآخر يشل حركته تماما بالسيطرة على ذراعه شغلت بأمره وتوزع انتباهى بينه وبين رجال المقهى. أسعفتنى خبرتى تاكد لى أنهم لا محالة وراء كل ما يحدث وأن من الواجب التعامل معهم بكل الحذر والحيطة، بات واضحا حتى للأبله أنهم يخططون لأمر قد انتووه، وأنهم مبيتون لتنفيذ حدث جلل لحظة ظهوره.... ولو حدث هذا فى منطقتى لكانت مهانة لى ما بعدها مهانة، فبغض النظر عمًا ينتظرنى من تحقيقات واستجوابات قد تصل فى النهاية إلى حد العزل من العمل، إلا أن معاقبتى لذاتى كانت ستفوق بمراحل كل ما ينزل بى من عقاب.. استنفرنى تفكيرى فى الموقف فانسلخت من منضدتى وتوجهت إليهم، دون استئذان جلست بينهم، راعنى أنهم ثلاثة سألتهم متحفزا:

- أين الآخر؟

قالوا: عن أى آخر تسأل؟

- من البداية كنتم أربعة، والآن لماذا أنتم ثلاثة فقط؟

- هكذا كنا منذ البداية، ثلاثة لا أربعة.

- بل كنتم أربعة.

- بوسعك أن تسأل وتتأكد..

- اسمعوا وافهموا جيدا أنا لن أسمح لأحد أن يخدعنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- نوافقك.

- أمامكم أربعة أكواب شاى فارغة.

أمنوا على حصرى للعدد ولم يعلقوا، قلت:

- إذن كان هناك رابع.

علق أحدهم بعفوية:

- الكوب الرابع يخصنى فقد تعودت أن أحتسى كوبين بدلا من كوب واحد

أكد الجالس عن يمينى:

- فعلا، وهى عادة تكلفه الكثير..

قال الآخر:

- حاولنا معه كثيرا كى نثنيه عن هذه العادة المكلفة توفيرا لنقوده القليلة فلم ننجح

قلت بقطع:

- رابعكم هو من يتعارك هناك بالخارج (صمت وأكملت) مع رجل من رجالى أشرت بيدى مؤكدا.. قالوا:

- لا أثر لشجار هناك . أنت واهم..

كان الحق معهم تماما.. أزعجنى أننى لم أتبين هذا فى حينه فبانتقالى إلى طاولتهم اختلف المقطع المرئى لى.. كان المنظر فى شكله الجديد جزءا مربعا من الشارع أبرز ما فيه شجرة باسقة متشعبة الأغصان مخضرة الأوراق الغزيرة، كانت الزهور تفترش فيها مساحات واسعة، كنت أعرف كل شبر فى المنطقة فهى تقع فى مجال اختصاصى، وكنت أنا المكلف بتأمينها وقد أجمع الكل أن لى حاسة قوية تتنبأ بالأحداث فى الزمان والمكان.. وغالبا ما كنت أنجح فى تحديد مكمن الخطر فى أى مكان حتى وهو يبعد عنى عشرات الأمتار، وأنبه إلى احتمال حدوثه حتى قبل الشروع فى تنفيذه بأيام.. ولبراعتى هذه منحت العديد من العلاوات والمكافآت.

وكم كان يفرحنى الوصول إلى مكمن الخطر أكثر بكثير من كل عبارات الثناء والتمجيد التى كانت تنطلق بها الأفواه..

قلت لهم:

- فليخرج كل منكم بطاقة إثبات شخصيته.

قالوا: لماذا؟

- أريد أن أتأكد من تكونوا، فمنظركم منذ البداية يبدو مريبا..

قالوا بتحد سافر:

- اسمع يا هذا إننا لن نستجيب لطلبك هذا إلا إن عرفنا من تكون وما هى وظيفتك؟

تحاورت مع نفسى قبل أن أحدد إجابتى :

- ليس هذا من شأنكم

- أرنا ما يثبت شخصيتك نخرج لك فورا بطاقاتنا عن طواعية تتفحصها كما يحلو لك وعلى راحتك.

أزعجنى أن الأحداث ابتدأت تسير عكس ما قدرت لها، فوجدت من المناسب أن أوضح لهم من أكون، لأستعيد مهابتى فى عيونهم وألقى الرعب فى قلوبهم.. أخرجت بكل ثقة حافظتى، قلت لهم وأصابعى تبحث عن بطاقتى الدالة على عملى.

- ستعرفون أهميتى وحينها ستتوسلون كى أصفح عنكم..

تخافت صوتى عندما افتقدت أصابعى بطاقتى بملمسها المميز.. قالوا: ابحث عنها بتؤدة فقد تكون وضعتها فى مكان لا يخطر لك ببال ونسيته.

حاولت الكلام كما تعودت دائما فلم تسعفنى فراستى.. طلب أحدهم لى «فنجان قهوة» وقال :

- قد يساعدك البن على التركيز والتذكر..

تأكد لى أنهم يسخرون منى بحثت بعينى عن رجل من رجالاتى، كان مربع الشارع خاليا منهم وكانت الشجرة تنشر ظلالها على المكان كله وتحصر الرؤيا فيها فحسب... قال الجالس عن يمينى :

- نمنحك دقيقة واحدة لتثبت لنا من تكون وإلا فلتغادرنا فورا.. أهمنى عجزى وقلة حيلتى.. استنفرت كل حواسى وخبراتى الموروثة والمكتسبة، خذلتنى لأول مرة.. كانت كل مميزاتى التى أتفاخر بها معطلة.. قال من يواجهنى :

- اسمعنى جيدا.. سأطلب زهرا لنحتكم إليه..

تصبب عرقى ولهثت.. قال:

- اختر الرقم الذى يروقك ولتلق أنت بيدك الزهر فإن جاء الوجه على الرقم الذى اخترته أنت سنسمح لك أن تنصرف.

استكمل آخر :

- ولكن إن خذلك الزهر فعليك أن تقدم ما يثبت شخصيتك حتى إن اقتضى الأمر أن تخلع كل ثيابك وإلا فلن تنصرف.

انزعجت بعد أن بات واضحا لى أن ما حاولت إخفاءه لسنوات طوال من علامات بجسدى أصبح عرضة للانفضاح وأن هذا الأمر قد أصبح وشيك الوقوع.. زاد لهاثى وتدلى لسانى وجحظت عيناى.. قالوا :

نعفيك من عبء اختيار الرقم لتكون فرصتك أكبر.. سنختاره نحن لتصبح فرصتك بالنسبة لنا ٥ إلى ١ أى سيكون من حقنا وجه واحد ولك خمسة وجوه..

ألقى أحدهم الزهر.. جاء الرقم كما توقعوا تماما.. دهمنى الأمر فبسطت ذراعى فوق الطاولة، وقبل أن أقعى برأسى بينهما تشممت بأنفى وعينى المكان كما دربت.. تبين لى أن رابعهم يصعد الشجرة حيث كان عش العصافير ذاخرا بأفراخه الوليدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نبيل حداد*

من أدب الحرب

رواية «الرفاعى» لجمال الغيطانى

* جامعة اليرموك إربد ـ الأردن

بات الآن قضية مسلمًا بها أن موضوع العمل الفنى، الروائى بخاصة، لا يحدد درجة نجاح العمل، ذلك أن اختيار الموضوع فى ذاته لا ينطوى على إبداع، بل هو ثمرة جاهزة ملقاة تحت الشجرة بانتظار عابر سبيل يلتقطها شاعرًا كان أو قاصًا أو روائيًا، مبدعًا كان، أو مجرد محرر كتابة وظيفية أو إعلامية؛ وإنما العبرة بالمضمون لا الموضوع، بما يشتمل عليه المضمون من فكر ودلالات، وذلك دون أن نغفل ـ بطبيعة الحال ـ عنصر التشكيل الفنى الذى يتضافر مع المضمون فى لحمة عضوية هى التى تكسب العمل هويته الخاصة، وتضفى عليه شخصيته وكيانه.

ولئن كان الموضوع فى ذاته لا يحدد درجة النجاح الفنى فإن هذا لا يعنى بأنه، أى الموضوع، ليس عنصرًا من عناصر العمل الروائى، ولكنه عنصر خارجى إن جاز القول، وحين تتحول مفردات هذا العنصر إلى مكونات داخلية فى نسيج العمل الروائى، يصبح الموضوع مضمونًا، ولكن تحول الموضوع إلى مضمون يتطلب ـ من جملة ما تتطلبه العملية الإبداعية ـ درجة عالية من الوعى الفنى والموضوعى، من هنا يمكن القول إن أهمية الموضوع فى العمل الروائى ليست فى درجة أهميته الموضوعية أو الخارجية، فقد تستوى فيه هذه الدرجة بين خصام زوجين أو حرب كونية بين قطبين عالميين، بل إن أهمية الموضوع تنبع من درجة وعى الروائى بمفرداته الموضوعية، بوصفها مرجعًا معرفيًا لازمًا لنوع من الفنون يقوم فى الأصل على تمثيل الواقع والإيهام به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى أساس ما سبق نستطيع أن نسجل لرواية «الرفاعي» التي أصدرها **جمال الغيطاني** سنة ١٩٧٧ نجاحًا باهرًا في تحويل المفردات الموضوعية التاريخية (الخارجية) إلى عناصر مضمونية.. إذ إن **الغيطاني** أحسن في اختيار لحظة متوهجة في ذاتها هي حرب أكتوبر ١٩٧٣ والحرب نموذج متطرف بطبيعة الحال، بل إنها أبرز نماذج التطرف في مسيرة الإنسانية، سواء على مستوى المجتمع أو مستوى الفرد، وفي هذا الموقف النموذجي المتطرف تتماهى الأبعاد العامة والخاصة لدى المقاتل، وما من شك في أن التقاط خيط ما في هذا الموقف يعطي بنى درامية لا حدود لعطائها الفني، إذا ما وقع هذا الخيط في يد روائي متمرس متمكن من أدواته، وأعظم مثال على هذا رواية «الحرب والسلام» **لتولستوي**.

لقد تجمعت للروائي في «الرفاعي» شروط النجاح في الرواية التاريخية، وأول هذه الشروط حدث ضخم ينطوي على تطرف نموذجي، وشحنات درامية، وتحول مصيري للإنسان والمجتمع والأمة بعامة، إنه لحظة مفصلية يتضافر فيها الواقع الموضوعي مع العالم الداخلي للشخصية النموذجية (المقاتل) بصورة لا مثيل لها، وبالإضافة إلى هذا فقد توافرت لدى الروائي خبرة موضوعية، بل تجربة مباشرة (**فالغيطاني** كان عسكريًا ثم مراسلاً حربيًا أثناء الحرب) وقد زودته درايته الموضوعية والإنسانية بالحرب وأجوائها وأسلحتها ومواقعها ومعاركها ومقاتليها، بذخيرة فكرية ومعرفية جعلته ينجز جانب الصدق التاريخي في روايته على وجه صحيح، وتكفلت أدواته الناضجة بإنجاز الصدق الفني، فكان إنجاز «الرفاعي» من ثم ثمرة علاقة توازن تدين لاحترام الحقيقة التاريخية من جهة ومراعاة المتطلبات الفنية من جهة أخرى.

يمكن القول إن «الرفاعي» رواية تاريخية بالمعنى الذي يذهب إليه **لوكاتش**[١]، أي إنها رواية تستمد مادتها من التاريخ، وهذا النوع من الروايات يتخذ التاريخ إطارًا له، ويجبر القارئ على الاتحاد مع الشخصية المحورية وغيرها من الشخصيات، وهو يختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية، ويربط بينها كما ترابطت في الواقع لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة[٢]. ومع أن **الغيطاني** احترم الحقيقة التاريخية وجعلها إطارًا أساسيًا يحكم عمله، فقد تجاوز في جعل التاريخ مجرد خلفية بأن جعله مادة أساسية للرواية، وإضافة إلى هذا فإن العمل خضع لوجهة نظر تكاد تكون صارمة، وهي الحرص على استحضار المادة التاريخية التي تعمق الصورة البطولية للشخصية والاقتصار على هذا الوجه، ومن الواضح أن **الغيطاني** قد أفاد من الشهادات الحية والوثائق التاريخية وربما الصلات الإنسانية المباشرة: لقد توقف **الغيطاني** عند جانب واحد تقريبًا من جوانب شخصية بطله وهو الجانب العسكري، أو «الرفاعي مقاتلاً و بطلاً شهيدًا»، أما الجوانب الأخرى التي وردت عن شخصيته، فقد جاءت لتكمل الجانب العسكري من شخصية الرفاعي، أو لتعمق صورة البطل جنديًا محترفًا، بل يمكن القول إن التزام **الغيطاني** بالحقيقة التاريخية يجعل من «الرفاعي» مصدرًا تاريخيًا إلى جانب كونها رواية فنية، وذلك إذا ما أخذنا في عين الاعتبار الشروط التي يقوم عليها المصدر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التاريخي، وأهمها معاصرة الكاتب (المؤرخ) للأحداث التي يكتب عنها. على أن **الغيطاني** لا يقدم تاريخًا فحسب، بل إن التاريخ العام ليس هاجسه الرئيسي، لكنه - أي التاريخ العام - مجرد إطار يتحرك فيه، وتتجلى في وقائعه الخصائص الذاتية لبطله وإسهاماته في صنعه بوصفه نموذجًا قائمًا على رابط عضوي لا ينفصم بين الإنسان فردًا والإنسان كائنًا اجتماعيًا أو عضوًا في جماعة ما، حسب مفهوم **لوكاتش** للنموذج[٣]. فالحرب هنا هي بيئة هذا العمل، ومن ثم فإن العلاقة بين الواقع الشخصي للبطل، وبين التاريخ العام، هي علاقة العمل ببيئته، أي بحقيقته الزمانية والمكانية والاجتماعية. وبعبارة أخرى فإن **الغيطاني** يجعل الفن يتعالى على التاريخ، فهو لا يقع أسيرًا له بل يستعمله.

إن **الغيطاني** لم يجر إذن على النوع الأدبي، بل حقق - بشكل عام - شروطه هنا، كما أنه في الوقت نفسه لم يناقض الحقيقة التاريخية، بل استجلاها وأنجزها وصورها فنيًا واستحضرها بالقدر الذي تحتاج إليه وتقتضيه مقتضيات الخطاب الروائي، وغني عن القول إن العمل الروائي لا يستمد شرعيته الفنية من منابعه الموضوعية، بل من تصويره الفني لهذه المنابع ضمن سياقها الخاص ومنطقها المتألف الذي يبدعه الكاتب: إن الشك الفني، وهو مربط الفرس، هو الذي يستخدم هذه المنابع، وهو الذي يشكلها في نهاية المطاف. ومن هنا يمكن القول إن العمل الروائي لا يتحرر من التاريخ أو من سيرة الحياة أو من الترجمة الشخصية بالقدر الذي يستمد وقائعه من الواقع الموضوعي أو الخارجي كما هو عليه أو لا يستمدها، بل بالقدر الذي ينأى بعمله عن تصوراته والقدر الذي يصبح فيه العمل مستقلاً بذاته لا عالة على تصورات صاحبه، ولا يعني هذا أن العمل الروائي لا ينطوي على وجهة نظر ما، بل إن وجهة النظر هي أساس مهم في بناء هذا العمل، لكنها وجهة نظر الراوي أو الشخصية أو العمل لا المؤلف، أما وجهة النظر الحقيقية للمؤلف، فإنها تحتاج حتى تعلن نفسها، إلى أكثر مما يحتاج إليه العالم النفسي من تشريح وتحليل سواء في العمل أو كاتبه.

بشكل عام، فإن هناك جانبًا آخر، خطأ آخر في الرواية لابد أن المؤلف قد أعمل فيه خياله، ولكنه الخيال الافتراضي، الخيال الذي يحاول استحضار أمور أو مواقف لابد أنها حدثت، فالخيال هنا مسايرة لواقع تاريخي، ومحاولة لفهم جانب واقعي، بل سعي لتكميل هذا الجانب، وهذا ما يتمثل في محاولة لاستجلاء الجانب الشخصي (غير العسكري) والأسري للبطل، على أن هذا استجلاء، وإن اعتمد - على ما يبدو - على الخيال الافتراضي، فإنه - للمفارقة - لا يخلو من نمطية، في حين أن الجانب العام، جانب المقاتل، جاء على قدر كبير من النمذجة، مع ما ينطوي عليه الفرق بين شح العطاء النمطي، وحيوية، بل خصب النماء النموذجي، ولعل السبب في هذا راجع إلى رغبة المؤلف في عدم الخوض في مغامرة خيالية قد تنطوي على جور وربما تحريف لواقع الجانب الشخصي في حياة بطله كما عاشه، ومن ثم لجأ إلى الافتراض المحسوب مفضلاً الوقوع في براثن النمطية على الانزلاق في صور خيالية تحقق الصدق الفني ولكنها قد تجافي الصدق التاريخي، وهي ناحية تحسب للرواية وعليها في الوقت نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتأخذ تلك الوقائع الافتراضية حيزًا كبيرًا فى القسم الأخير من الرواية الذى يطلق عليه الكاتب اسم «النشور». حيث يترك الراوى بطله بعد أن استشهد ليلازم وعى زوجته (نادية) مستعيدًا من خلال هذا الوعى ذكريات حياتهما المشتركة خلال سنى زواجهما الأولى. ثم يلازم الراوى نادية وهى تعيش ساعات الحزن الأولى؛ والوصف هنا يكون عامًا، والموقف نمطى، يكاد ينطبق على أية حالة مماثلة: «وعندما جاءها الخبر يوم الجمعة حط على كتفيها ثقل بغيض وتوقف الزمن فى صمت باتر وأدركت أنها الخاسرة الأولى فى الدنيا، وبدا البيت عمرًا كاملاً وكل ما فيه مضمخ بروائحه، فكل قطعة اختارها معها. وهنا جلس وهنا ضحك وهنا حمل سامحًا (ابنه) فوق كتفه عندما بلغ من العمر سنة وأمام حجرتها توقف وسأل، هل نام سامح؟ هل نامت ليلى؟ فى الصالة انتظرته وخفق قلبها عند سماعها لخطوتيه الأخيرتين قبل ولوج المفتاح فى الباب، وعرفت أنها ستعيش انتظارًا من نوع آخر أنه طويل المدى ومضن ومرهق للعمر[٤]. لاشك فى أن الوصف مؤثر، لكنه تأثير ناجم عن الموقف نفسه ضمن المرجعية الإنسانية العامة ومن هنا فإن إسهام هذا الموقف فى تطوير الصورة الخاصة للشخصية (نادية) إسهام متواضع. ولا تقتصر المواقف الافتراضية فى هذا القسم (النشور) على شخصية نادية، بل إن عرض شخصية الرفاعى لم ينج على الرغم من العطاء النموذجى لهذه الشخصية - من إسار الافتراض الذى جاء - على ما يبدو - نتيجة إصرار مبالغ فيه على تعميق الهيئة النموذجية للمقاتل من خلال المفارقة الناجمة عن عرض الجانب الخاص من شخصية الرفاعى إزاء الجانب العام الأساسى. هناك إذن جانبان للشخصية المحورية، جانب أساسى، أى الجانب العسكرى حيث تأخذ اللمسات الموضوعية فى هذا الجانب أقصى تجلياتها من بطولة فى التعامل مع العدو، واحتراف كامل فى التعامل مع الآخرين، وحين تستغرق هذه السمات الموضوعية الخصائص الذاتية للشخصية وتتغلغل فيها تأخذ الشخصية صورتها النموذجية وتكتسب عطاء النموذج بما فيه من سمات عامة موصولة بل مندغمة بالخصائص الذاتية: «وعندما عاد يحمل بعض الثياب قالت، ألم تناقش البائع فى الأسعار، قال بدهشة، لم أفكر فى مناقشة الأسعار فهى مكتوبة فى الفترينة، ثم قال إنه لم يعتد المناقشة، وفى لحظات أخرى دخل المطبخ وفتح الدولاب وتأمل العلب والصناديق الصغيرة، وسأل، ما هذا؟ عندئذ تقف و(يديها معقودتين) أمام صدرها وتجيب «صابون» وسأل مشيرًا إلى بعض الأكياس، وهذا؟ قالت «زبيب من بقايا رمضان» وتتقدم خطوة تقول «أنا ساريحك». هذا سمن، وهذا زيت، وضحك وقال «أنا لا أطالب بالجرد»[٥] هكذا إذن فإن دراية البطل تكاد أن تقتصر على الجانب العسكرى، بل إن استغراق هذه الدراية شمل اهتماماته الأخرى، بل إن ألفاظه من قبيل «الجرد»، و«المناقشة» التى ترد خارج نطاق حياته العسكرية ذات «أصل» مهنى مستمد من مهنته مقاتلاً.

هناك إذن بعدان فى الشخصية يتضافران فى إسباغ السمات الخاصة للبطل: البعد الرسمى له بوصفه مقاتلاً ضاريًا لا يعرف الرحمة مع أعدائه، والبعد الذاتى الإنسانى الرقيق فى تعامله خارج نطاق الأعداء، مع الزملاء والمرءوسين الذين يتابع شئونهم الخاصة وكأنهم أفراد فى أسرته، ومع الزوجة والأولاد الذين لا يرون فيه

سوى طيف ملاك: «وتنظر إلى وجهه الهادئ الحلو الآمن التقاطيع والوديع الملامح، وتنفسه البطئ فتقول بصوت خافت «يا حبيبى»[٦] وبهذا التقابل يفلح الغيطانى فى إنجاز نموذج حى لا مجرد شخصية روائية؛ فالنماذج تبقى فى وعينا لما فيها من ديمومة فائقة؛ إذ تظل تضج بحياة أقوى وأبقى من الشخوص الذين نعرفهم فى محيطنا الاجتماعى، ولعل السبب فى تمتع الشخصيات - النماذج بوجود أغنى وأحفل بالدلالة وأشد استعصاء على التقدم والمحو يعود إلى مشاركتنا فى توليدهم وإنتاجهم عند الفقراء، كما يعود إلى كوننا نعرف من دخائلهم عن طريق التصوير الفنى ما يهتك سر الوجود وينفذ إلى طواياه مما لا نكاد نعرفه عن أقرب الناس منا فى الحياة اليومية[٧]. ولاشك فى أن جزءًا كبيرًا من النجاح الذى أصابه الغيطانى فى إنجاز بطله النموذج مرده إلى الدراية الموضوعية - ناهيك بالفنية - التى يتمتع بها، وربما كان لتجربته المباشرة مراسلاً حربيًا - كما أسلفنا - دور فى إثراء درايته المعرفية عن الموضوع يخوض فيه: الحرب، ولحسن الحظ، فإن هذه الدراية، وتلك المعايشة للحرب، المرجعية التاريخية للأحداث والشخصيات لم تشكل إغراء للمؤلف ينزلق به إلى المستنقع الذى طالما وقع فيه عدد كبير من الروائيين الذين يتخذون التاريخ مادة لمضامينهم وهو الجرى وراء التوثيق لذاته. إن خيط التوازن بين ما هو فن وما هو تاريخ لم يفلت من بين يدى المؤلف.

- ٣ -

مع أن الغيطانى يبدأ روايته بلحظة تاريخية مستمدة من الواقع الخارجى (السادس من أكتوبر ١٩٧٣) فإن الزمن فى الرواية زمن خاص بالعمل، وليس التاريخ هنا أكثر من إحالة خارجية تربط الحدث الروائى بالحدث الحقيقى مما يدعم عنصر الإيهام ويغذى الواقعية الفنية للحدث. وحتى يؤكد الروائى استقلالية زمنه وخصوصيته فقد اتخذ من لحظة استشهاد البطل نقطة مركزية بل حدثًا مرجعيًا تنتهى إليه كل الأمور وكل الأزمات، وعلى أساس من هذا فإن اليوم الأول للحرب (السادس من أكتوبر) هو اليوم الثالث عشر روائيًا، أى اليوم الذى يسبق استشهاد الرفاعى بثلاثة عشر يومًا. أضف إلى ذلك أن المؤلف يعمد إلى الإشارة إلى بعض الأيام ويغفل بعضها الآخر، أى أنه ذكر الأيام: السادس والسابع والثامن والتاسع من أكتوبر ١٩٧٣ ثم قفز راسًا إلى اليوم الرابع عشر من الشهر نفسه، واستثنى اليوم الخامس عشر ليعود بعد ذلك إلى الأيام التالية بانتظام، فيتوقف عند اليوم التاسع عشر من أكتوبر، وهو يوم استشهاد الرفاعى، وهو يكرر الطريقة نفسها فى التقويم الخاص بالرواية (الذى يتخذ من لحظة استشهاد الرفاعى نقطة مركزية) حيث يستثنى الأيام السادس والسابع والثامن والتاسع وينتقل راسًا إلى اليوم الخامس فالرابع فالثالث فالثانى، فاليوم التاسع عشر بالتقويم الخارجى، ويلاحظ أنه لا يذكر «اليوم الأول» المقابل لليوم التاسع عشر من أكتوبر حيث يندغم التقويمان معًا، وفى هذا إشارة فنية واضحة، وهى أن يوم استشهاد الرفاعى، من وجهة نظر الرواية، ليس يومًا يقتصر على زمن الرواية فحسب بل هو حدث روائى وحدث تاريخى كذلك، إن حدثًا كهذا يستوعب التاريخ والفن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن لماذا توقف الراوى عند بعض الأيام وأهمل أيامًا أخرى؟ يمكن القول بداية إن هذا يندرج تحت مبدأ أساسى نهض عليه الفن القصصى منذ ظهوره وهو مبدأ العزل والاختيار، لكن هذه الحركة الفنية فى «الرفاعى» تتخطى هذا المبدأ لتتجلى فى هندسيات شكلية متعاضدة مع المضمون، والقيمة المضمونية هنا تكمن فيما لم تقله الرواية أى فى كون الأيام التى جرى إسقاطها أيامًا خاملة من ناحية الأحداث الروائية. ولعل هذا التشكيل الزمنى فى «الرفاعى» مشابه إلى حد كبير لما صنعه المؤلف فى روايته «الزينى بركات»[٨] حيث أسقط خمس سنوات من السرد الروائى الذى يقوم على عشر سنوات. وبذلك يؤكد **جمال الغيطانى** المفهوم الحقيقى للزمن الروائى بوصفه الزمان الذى يحتشد بالأحداث ذات الدلالة الفنية، ويحتشد بالتجربة الإنسانية، ويمور بالحياة الممتلئة، إنه الزمن المعيش.

كذلك الأمر بالنسبة للمكان فهو بدوره المكان المعيش، لا مجرد حيز هندسى ذى جدران صماء. إن المكان جزء من الحدث، جزء من الفعل الإنسانى، كما أن هذا الفعل يخضع لسلطة المكان: «أما احتكاك الأحذية بالصخور فلا يحدث أى صوت بفضل طبقات الفلين المضغوط. ينظر إلى السماء، يتأكد من أوضاع النجوم، الاتجاه صحيح، بحسه يدرك أنهم يسلكون الطريق الصحيح، لكن لابد من استشارة الأشياء الآلية التى لاتغير مواضعها أبدًا، يتوقف أمام ربوة متوسطة الارتفاع.. ضوء النجوم أو هذا الوهج الخفيف الذى يسبق شروق القمر، فى وثبات سريعة يرتقى الربوة، يتبعونه بنفس الترتيب، يلى هذه الربوة مسطح من الأرض يتخلله حفر، ثم مضيق صغير يقطعونه جريًا تفاديًا لخطر الحصار، يكره القتال وظهره إلى مانع إلا إذا أجبرته الضرورة»[٩] هكذا إذن تتواطأ الصخور مع المقاتل فلا تشى به، وهكذا ترشده النجوم إلى هدفه بعد أن يستشيرها، أما الربوة والحفر والمضيق فهى بدورها جزء من الخطة ومكون أساسى فى حدث القتال يأخذها المقاتل فى اعتباره كما يصنع مع العدو أو الحليف اللذين يتخذان موقفًا: فهما ليسا محايدين، والمكان بدوره هنا ليس محايدًا.

على أن تعامل **الغيطانى** مع المكان مجملاً لا يحقق الدرجة نفسها من الإنجاز الفنى الذى يحققه تعامله مع المكان مفصلاً أو مكثفًا: ففى صورة إجمالية، بانورامية لمصر، يستحضرها المؤلف من خلال وعى الشخصية لا نرى المكان يقوم فيها بأى دور، فهو ليس أكثر من صور فوتوغرافية تطوف فى ذاكرة البطل ويشده الحنين إليها: «يود لو يرحل إلى كل مدينة قضى (بها) زمنًا ليرى بيتًا، أو جرسًا فى مدرسة كان ينتظر رنينه بلهفة أو «كوبرى» (خشبى) فى بلقاس، وذلك المسجد المورق بالسنين فى ملوى، والمدق الترابى المؤدى إلى جبل درنكة بأسيوط والقوارب التى تعبر النيل من الغرب إلى الشرق بالأقصر، وتسلق الجبل الفاصل بين معبد الدير البحرى ووادى الملوك، وتلك الصخرة غريبة الملامح فى أسوان، والمسلة الناقصة»[١٠] إن جمالية المكان فى هذا النص لا تنبع من وظيفتها الفنية المتحققة من العلاقات الجدلية التى يسهم فيها المكان بالحدث، بل إنها جمالية سلبية - إن جاز القول - جمالية مباشرة نابعة من تأثير المكان - بوصفه مجرد ذكرى - فى الشخصية، تأثيرًا أحادى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المستوى، مجرد خواطر تجول فى ذهن الشخصية ولا تؤثر من قريب أو بعيد فى «الموقف العملى» الذى تعيشه الشخصية، أو تصنعه.

وبناء الأحداث يسهم بدوره فى إنجاز الدلالات المضمونية: فالبناء هنا دائرى، أى تبدأ الأحداث وتنتهى فى نقطة متقاربة: البداية هى يوم السادس من أكتوبر ١٩٧٣، ثم تمضى الأحداث ثلاثة عشر يومًا إلى أمام، لترتد الأحداث بعد ذلك إلى حرب يونيو ١٩٦٧، ثم تأخذ الأحداث خطًا صاعدًا نحو حرب الاستنزاف ١٩٦٨ - ١٩٧٠، وذلك ضمن ثنايا القسم الموسوم «بالتكوين». لكن الراوى الخفى كثيرًا ما كان يغوص بنا إلى الماضى البعيد نسبيًا ليعرض بعض الوقائع المتعلقة بحياة بطله، ولا سيما ما يتصل بزواجه من نادية، حيث نفهم أنه كون أسرة قبل استشهاده بنحو سبعة عشر عامًا، ولا يلبث الراوى أن يعود بنا ضمن القسم الموسوم «بالنشور» إلى الأيام التى أعقبت استشهاد البطل فى ١٩ أكتوبر ١٩٧٣، ويتوقف بعد أن يعرض علينا آثار استشهاد البطل على أسرته وزملائه واحدًا واحدًا، وعلى شخصية «أبى الفضل» بالذات، وهو مقاتل مصرى ينتمى إلى الأكثرية الساحقة سواء فى رتبته جنديًا، أو فى منبته فلاحًا، تنتهى الرواية وأبو الفضل يبشر بظهور الرفاعى: «سيظهر فى الجهات الأربع الأصلية، ويسرى إلى الكل، عندئذ سيمضون إليه، فواحد يحنو عليه، يضمه، وآخر برداء الحرب يظلله، وآخر بالصمت ينظر إلى وجهه، وآخر فى الهجوم يفديه، وآخر قبل الاقتحام يستأنفه، وآخر بعد الجرح يلوذ بجانبه، وآخر يقول نأيت عنا زمنًا طويلاً ولم نعتد منك البعد، فيقول أبو الفضل عندئذ، كان سكنه فى العمر، وضريحه فى قلبى..»[١١] هكذا إذن يتلابس الشكل بالمضمون؛ صحيح أن البناء هنا دائرى، ولكنه ليس البناء الدائرى المغلق، بل البناء الدائرى المتوالد الذى يشبه حركة الدوامات فوق سطح الماء وفى باطنه، فالدوامة تتولد من نقطة مركزية، ليتوالد عنها دائرة صغيرة فدائرة أكبر وهكذا، لقد بدأت الدائرة الأولى فى الأيام الأولى لحرب ١٩٧٣، ثم امتدت لتشمل الحربين اللتين سبقتاها، ثم اتسعت الدائرة فى «النشور»، لتشمل حياة الرفاعى وحياة شعبه، وليصبح الرفاعى باستشهاده لا مجرد مقاتل قضى فى ساحة الشرف، بل رمزًا، وملاذًا، وأيلولة لآمال شعب.

- ٤ -

لأسلوب جمال الغيطانى سمات خاصة عرف بها منذ اشتهر روائيًا بعد صدور «الزينى بركات» (١٩٧٢) وظل مخلصًا لهذه السمات فى كل أعماله تقريبًا ومن جملتها «الرفاعى»، ومن أبرز هذه السمات اتكاؤه على الجمل القصيرة، وهذا النوع من الجمل أقدر استحضارًا للعرض من الجمل الطويلة التى قد تناسب الوصف، كما أن الجمل القصيرة بالطريقة التى يقدمها الغيطانى أكثر كفاءة فى رصد الحركات الخارجية التى تقوم - فى الوقت نفسه - بكشف مزدوج؛ فهى تعرض الواقع الخارجى، كما أنها طريقة الراوى للولوج إلى العالم الداخلى للشخصيات، ومن ثم فإن الجمل القصيرة تعين على استحضار هذا التلابس بين العاطين البرانى والجوانى: «علا الموج حتى بدت القوارب وكأنها تسير فوق بعضها فى بحر من ثلاث طبقات، ثم تتبادل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأوضاع، أعلى، أسفل، جز على أسنانه، حوله جدران شاهقة من الماء، فى لحظة تبدو السماء عالية، نائية جدًا، لا يدركها بصر، ولا تلوح فيها نجوم، وفى لحظة تالية يعلو القارب، يشعر كل من فيه أنه معلق، لا جاذبية تشده، ولا ثقل يحفظ اتزانه.. قبض بشدة على عجلة القيادة.. علمه اقتحام الليل، والعبور إلى أرض كل ما فوقها معادلة الا تهتز أعصابه من المفاجأة، لكن كثيرًا ما تلفت نظره الظواهر العارضة، تستوقفه طويلاً عند استعادتها بعد انقضاء حدوثها»[١٢] ومع أن الوصف البرانى يفضى إلى العالم الداخلى فى نهاية المطاف، فإن من الممكن أن نفترض، بناء على ما لاحظناه فى الاقتباس السابق، أن طول الجملة يقصر حين تتعلق بحركة خارجية، ويطول حيث ترصد حركة شعورية.

ومن جملة ما نلاحظه فى الأداء اللغوى عند الغيطانى احتفاؤه بالجملة الفعلية، وبالفعل المضارع على وجه خاص، ومن المعروف أن صيغة المضارعة أقدر - من الناحية اللغوية الصرف - على استحضار دينامية الحدث، وأشد إيحاءً بحيوية الحدث واستمراره، ومن ثم فهى تلائم حقًا أسلوب العرض القادر أكثر من غيره من الأساليب الأخرى على استحضار أجواء القتال وأحداث الحرب ويتجه إلى كابينة الطيار يجلس فى مقعد المساعد يضع السماعتين فوق أذنيه سيقوم بمهمة الملاح، إنه يحفظ ملامح الطريق والمعالم الأرضية.. يهتز الجسم المعدنى فى ثباته، فوق الأرض يبدأ ظل المروحة الرئيسية فى الدوران.. يجذب الطيار العصا القصيرة، تميل مقدمة الطائرة، إنها معلقة الآن، تنتظم الحركة، تتسع المسافة بين الأرض والطائرة، يتضاءل حجم المنشآت، يلمح رجلاً يلوح بيده، يرفع يده بتلقائية على الرغم من أن الآخر لن يلمح رده، تدور الطائرة ثم تستقر باتجاه الشرق»[١٣].

على أن الملاحظ أن للجملة الاسمية حضورًا كذلك، لكنه حضور يمثل حيث الكلام عن الحدث الناجز لا الحدث الحاضر: «تلك اللحظة أصبحت الآن ماضيًا، للمكان الذى تشغله الطائرة يتغير، والفراغ ليس بواحد، المهم تسديد الضربة، كل شىء يفلت ويمرق، لكن يجب الا يمر بالعلم صامتًا، كثيرًا ما قال للعقيد علاء وللشهيد عصام أن القتال كأى شىء تتعهده وترعاه، كلما بذلت جهدًا جنيت منه أكثر»[١٤].

إن جمال الغيطانى يتقن «فن اللغة» ويعرف أن فى اللغة، طاقات لا يمكن تفجيرها إلا من خلال «الاستعمال الخاص» أى الاستعمال الذى يتولد للحالة التى يقف إزامها فحسب، إنه استعمال - ولا نقول «استخدام» - متفرد يتجلى فيه قصد الأديب ولكن يتجلى فيه - فى الوقت نفسه - الوهج الاستاطيقى والقيمة السياقية للتعبير، وهى أمور ليست فى إمرة القصد ولا تقيدها حدوده، ولعل هذه المعادلة بين القصد من جهة، والقيمةالاستاطيقية للسياق من جهة أخرى تأخذ تجلياتها الواضحة فى الأداء اللغوى القائم على العرض لا الوصف: «انفجارات، طائرات تروى الأرض بالرصاص، قذائف تزرع الهواء بالشظايا، ينفجر قرص الشمس، الهواء من لهب، كل ما فى الكون يحارب، الصحراء كفن أبدى لا يبلى، صوت مصطفى متقطع كموجات اللاسلكى المرئية[١٥]، إن كلمة انفجارات تؤدى معناها منفردة فى السياق العام دون حاجة إلى سياق جملى خاص، ويلاحظ أن كلمة طائرات قد تقدمت على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمتى الأرض والرصاص، فهى أى «الطائرات» كالسماء - بما لها من علو وشمول - التى تنزل مطرًا مُرْويًا، لذلك تقدمت الكلمة لاستيعابها دلالات الكلمتين الأخيرتين. ولكن أى شمس هذه التى ينفجر قرصها؟ هل هى شمسنا أم هى شموس المعركة؟ إن تقدم كلمة «ينفجر» على المضاف والمضاف إليه يومئ بخصوصية التركيب اللغوى ويسبغ عليه من ثم وقعه وتأثيره، أما الهواء فيتحول إلى لهب؛ ولكن اللهب يحتاج إدراكه إلى إحساس إنسانى فمن الذى يستشعر هذا الإحساس الشخصية أم أى شخص آخر؟ وهنا تتخذ الصورة وضعًا مطلقًا ينأى بها عن محدودية الوصف ويلج بها إلى آفاق العرض، وتستجمع الكلمات أقصى الدلالات التى يمكن للمخيلة أن تتصورها فى جملة: «كل ما فى الكون يحارب»، وإذ يضيف صوت الراوى - الذى لا يسمع أبدًا فى أسلوب العرض - عمقًا جديدًا إلى معانى جدب الحياة بل انعدامها فى الصحراء، أى صحراء، حين يجعلها كفنًا للموت يتجدد أبدًا، فإنه يفلح فى إنجاز صورة فريدة لهذا التفاعل بل التلاحم الملحمى بين الإنسان والآلة فى أكثر المواقف تجليًا بمثل هذا التلاحم وهو خضم المعركة وذلك حين يقول: «صوت مصطفى متقطع كموجات اللاسلكى المرئية»، ولاشك فى أن المعجم اللفظى لذاكرة الغيطانى قد أسعفه فى حشد ألفاظ تتضافر فيها الدلالات الذاتية للمفردة مع القيم السياقية فى عرض الموقف الحربى؛ ألفاظ من قبيل: طائرات - رصاص - قذائف - شظايا - ينفجر - لهب - يحارب - كفن أبدى - صوت منقطع - الموجات اللاسلكية.

على أن الأمور لا تسير من ناحية أسلوب العرض على وتيرة واحدة فى جميع أقسام الرواية، إذ لا يلبث السرد فى القسم الموسوم بـ «التكوين» أن يتخذ طابعًا تاريخيًا بل إخباريًا فى بعض المواضع، وربما جاز لنا أن نفترض هنا بأن المؤلف لم يعتمد فى سرده فى هذا القسم على تجربته المباشرة ومعايشته الحقيقية لأجواء حرب ١٩٧٣، وهى الإطار الزمنى الذى ينهض عليه القسم الأول الموسوم بـ «العد التنازلى»، وفيه يسود أسلوب العرض كما أسلفنا، بل اعتمد على مصادر أخرى، ومما يجعلنا نميل إلى هذا الافتراض تجربة الغيطانى المعروفة فى حرب أكتوبر وما كتبه عن شخصية إبراهيم الرفاعى بطل روايتنا موضع التناول فى قصة قصيرة سبقت فى ظهورها رواية «الرفاعى» وهى قصة أجزاء من «سيرة عبد الله القلعاوى» الصادرة ضمن مجموعة «حكايات الغريب»[١٦] وقد اعتمد الغيطانى فيها اعتمادًا كبيرًا على أسلوبى التحقيق الاستقصائى والتاريخى، ويتبين من خلال هذا الأسلوب أن الكاتب يعتمد حقًا على الشهادات والتقارير وسائر السجلات والوثائق حيث يتكئ بشكل أساسى على هذه المصادر فى سرده لوقائع حياة البطل فى أثناء حرب الاستنزاف، على أن اللافت للنظر أن الغيطانى يلجأ إلى إيراد الأسماء المستعارة فى القصة، فى حين يورد الأسماء الصريحة فى الرواية، والدلالة هنا غير خافية؛ فقد كتب القصة القصيرة فى ظل عنوان له شروطه الموضوعية ومقتضياته التاريخية بل ومتطلباته المضمونية التى لا تخلو من تحديد وهذا العنوان هو: من أدب الحرب، وقد بات واضحًا الآن أن هذا الأدب لابد أن يتماهى بالحدث التاريخى، وإذا كان معاصرًا أو شديد القرب من هذا الحدث فالأرجح أن تبرز الرؤية الصحفية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بل والمعالجة التقريرية بشكل أو بآخر، من هنا - على ما يبدو - جاء استعمال الأسماء المستعارة أو الإشارة إلى الأسماء بحروفها الأولى (وربما كانت الحروف رموزًا للأسماء لا بداية لها) ومن هنا نفهم أيضًا أن العنوان الفرعي «من أدب الحرب» لم يرد عبثًا أو لغرض دعائي أو تسويقي في مجموعة «حكايات الغريب»، فهو «تنويه مسبق» إن جاز القول، وللسبب نفسه - على ما يبدو - لم يرد هذا العنوان الفرعي على غلاف رواية «الرفاعي» لأن الكاتب كان يعرف أكثر من غيره أنه يقدم عملاً فنيًا ضمن رؤى فنية وأدوات فنية، وإذا كان لهذا العمل أن ينسب إلى شيء آخر غير الفن الروائي، كأن ينسب إلى أدب الحرب فليقيم بهذه النسبة غير المؤلف، وليوضع على غلاف الرواية. ولعل إيراد الغيطاني للأسماء الحقيقية في روايته «الفنية» نابع من ثقته بفنية هذا العمل، وهي ثقة في محلها ما دامت قائمة على أساس منهج سليم في الإبداع الأدبي يعول - في الحكم على العمل الروائي - على شروطه الفنية بصرف النظر عن مصادر مادته الموضوعية ومدى تطابقها مع الوقائع الخارجية.

وكما أشرنا آنفًا فإن الحكم الموضوعي على لغة السرد في هذه الرواية يتطلب أن نشير إلى أن لغتها تفقد جزءًا مهمًا من سمة العرض بعد القسم الأول «العد التنازلي» بل إن بعض المقاطع يكاد يتردى إلى مهاوي التناول الصحفي: «وفي نهاية هذه الاجتماعات قال ضابط كبير برتبة لواء ردًا على تساؤل حول من يقوم بهذه المهمة، إنه يعرف ضابطًا شجاعًا يلح عليه منذ أيام للقيام بعمل فدائي ضد العدو المتقدم على المحاور في سيناء، أبلى بلاء حسنًا في حرب اليمن، وحصل على ترقيتين استثنائيتين،ويحمل وسام النجمة العسكرية، واسمه معروف لكافة وحدات الصاعقة، إذ إنه من جيل المعلمين الأوائل بها، وهو ضابط شجاع، جسور، قلبه جامد، تساءل أحد الضباط من تقصد يا سيدي؟ فقال إنه يقصد العقيد أركان حرب إبراهيم الرفاعي، عندئذ أومأ الضباط المجتمعون، وقالوا، بلى، لقد سمعنا عنه، فقال الضابط، وفي هذه الأيام لا أرى أحدًا أحسن منه ولا أبدًى أحدًا عنه، ولا أثق إلا به، ثم إنها فرصتي لأتخلص من إلحاحه، وأدفع عني إزعاجه»[١٧].

يكشف الاقتباس السابق عن أكثر من شاهد للأداء الصحفي: فهناك مثلاً صيغة التعمية في تحديد هوية الشخصية (حتى لو كانت شخصية ثانوية أو جاهزة) كما في قول الكاتب: «وقال ضابط كبير برتبة لواء. فهذه طريقة لا تنسجم والأداء الفني القائم على التشخيص وتحليل الموقف، وهناك صيغة الإجمال الذي يعوزه الدقة الموضوعية في تحديد قائل جملة الحوار، كما في قوله: «عندئذ أومأ الضباط المجتمعون، وقالوا، بلى، لقد سمعنا عنه «إن الشخصيات في الرواية مهما كانت عابرة لا تتصرف مثل فرقة المرددين (الكورس) فيقومون جميعًا بالحركة نفسها (الإيماء) وينطقون الكلمة ذاتها (بلى) إضافة إلى هذا فإن الاقتباس لا يخلو من بعض التعبيرات ذات الصبغة العامية مثل قول الكاتب: «لا أبدًى أحدًا عليه» والاعتراض هنا ليس على العامية في ذاتها إذا ما اتخذها الكاتب نسقًا حواريًا مستقرًا في عمله، لكن الاعتراض يأتي من الازدواجية في الحوار بين العامية والفصحى فيما لا تستوجبه الحاجة الفنية[١٨]، وهي - في هذه الحال - أقرب إلى الفوضى في لغة الحوار منها إلى أي شيء آخر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

١ ـ انظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، وزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.

٢ ـ سامية أسعد، عندما يكتب الروائي التاريخ، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص ٦٨.

٣ ـ انظر: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٣١.

٤ ـ جمال الغيطاني، الرفاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (روايات مختارة) القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٢٠.

٥ ـ الرفاعي، ص ١٢٤ ـ ١٢٥.

٦ ـ الرفاعي، ص ١٢٦.

٧ ـ انظر: الدكتور صلاح فضل: نجيب محفوظ ـ أسئلة التكوين، مجلة إبداع، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٤، ص ٣٧ ـ ٣٨.

٨ ـ انظر: جمال الغيطاني، الزيني بركات، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٧.

٩ ـ الرفاعي، ص ٤٢ ـ ٤٣.

١٠ ـ الرفاعي، ص ٥٣ ـ ٥٤.

١١ ـ الرفاعي، ص ١٤٠ ـ ١٤١ والملاحظ هنا أن المؤلف لم يضع رقماً للصفحة الأخيرة المفترض أنها الرقم ١٤١ بل ترك الصفحة دون رقم.

١٢ ـ الرفاعي، ص ٣٧.

١٣ ـ الرفاعي، ص ١٨ ـ ١٩.

١٤ ـ المصدر السابق، ص ٢٠.

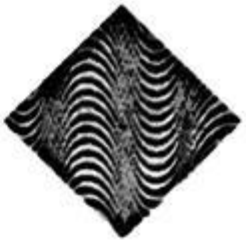
١٥ ـ الرفاعي، ص ١١٥.

١٦ ـ انظر: جمال الغيطاني، حكايات الغريب، نشر «مجلة الإذاعة والتليفزيون، أكتوبر ١٩٧٦. وقد أهدى الغيطاني هذه المجموعة إلى «الشهيد إبراهيم الرفاعي» وصدّر المجموعة بالقصة المشار إليها (ص ٦ ـ ٢٨).

١٧ ـ الرفاعي، ص ٧١.

١٨ ـ تنبث هذه الازدواجية في كثير من مواضع الرواية، انظر الصفحات: ١٢، ١٣، ٥٠، ٥٣، ٩٧، ١٠١، ١٠٣، .. إلخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مقعد فى الجحيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جحيمٌ هو العشقُ

اعلم انى أحدثكم عن جحيمْ

فلا تهربوا من حديثى ولا تطلبوا الباب، إنى أوصدته مرتين،

والقيت مفتاحه زفرة من أسى فى شهيق النسيمْ

وعدتُ إليكم أحملُكم واحدًا.. واحدًا

مااكابده من همومْ

جحيمٌ هو العشقُ

هل تاخذون مقاعدكم

فوق السنة النارِ

حتى أحدثكم عن جلال اللظى

واللهيب العظيمْ

انا كنت مثلكمو لا ابالى

ارى العشق مادبة الغائبينَ يلوم الحضورَ بها من يلومْ

إلى ان اتانى الهوى فرمانى بسهمٍ فاخرجنى من توترىَ الداخلىُّ

وارسلنى سادرًا فى فضاء السهومْ

انا ذاكرٌ اننى كنت مارًا

بسور مدينتىَ الليلكيِّةِ فى ليلةٍ ما

اقلّب عينىَّ بين النعيم وبين النعيمْ

فهاتفنى هاتفٌ من وراء الشجيراتِ: من انتَ؟

قلتُ انا مالك الجنتينِ فبالىَ خالٍ.. وقلبى سليمْ

فقال إذن انت اخر من اوغلوا فى تخوم البراءةِ حتى طوتهم تمامًا

ظلالاً وهامًا

تضاريس تلك التخومْ

اضعتَ الطريق إلى اللهِ

كيف ستُبعثُ والروح لم تنكسر كالزجاجةِ والجلد مازال كالشمعِ، والعظمُ غير رميمْ

وكيف سيرحمك اللهُ والفكر ناجٍ من الظنِّ

والظن إثمٌ وليس لآثامنا غير ربٌّ رحيمْ

لجوتة أن يترقب عودة فاوستَ من رحلةٍ اختياريةٍ لجهنمَ

فى صحبة الرافض السرمدىِّ الرجيمْ

وانت عليك بتيمورَ خذه إلى حانةٍ.. واسقه شربةْ

ليس يظمأ من بعدها - ابدًا - جسدٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كالصحارى التى نسيت قسمات الفيومْ

هنالك سوف يرى امراةً كالنساءِ تلخص كل النساءِ

وسوف يحجّ إلى جسمها الأنثوىُّ الرجالُ جسومًا مذكرةً من وراء جسومْ

ستسكن داخلها وتراقبُ

كيف ستعطى سواك الذى منه أعطتكَ زادا من العشقِ

حتى يُتمَّ طقوس الغرام الجسيمْ

هو العشق مهنتها.. وهوايتها.. وهواها ستقنع كلَّ فتى انه شهريارُ

ستسلمه حين تسلمه نفسها - شهرزاديّة الانتماءِ - مفاتيح كل قصور الحريمْ

ستدعوه سلطانها وتقصُّ الحكايات بين يديه

بحسِّ روائيٍّ لايبارى وصوتٍ - كصوت القصيد - رخيمْ

سيشعر صاحبنا حينئذ أن له هيئة الرعدِ

نظرته - حين ينظر - ومضة برقٍ وهمسته - حين يهمس همسًا - هزيمْ

سيسقط فوق رءوس الجبال كما الرخُّ

يبحث بين النجاد وبين الوهادِ عن السندبادِ ينادمه فى الأماسىِّ

ليس هنالك كالسندباد نديمْ

سيحكى له عن علاقته العاطفيّةِ

فوق سرير سطور الأساطيرِ فى مخدع الألف ليلةِ

فالسندباد صديقٌ - كليل الوصال - كتومْ

سيمعن صاحبنا فى الحكايةِ

لكنه فى النهاية إلا قليلاً سيعلم أن لدى السندبادِ تفاصيل روعة نهدىْ حبيبته الرائعينِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعلم أن حبيبته خلعته كمثل المشدِّ القديمْ

لكى تتفرغ من بعدهِ للذين سيأتونها، ستنادى عليهم بأسماء أحلامهم فى النهارِ

وألوان أحداقهم فى الظلام البهيمْ

وأقحمنى هاتفى فى السياقِ فقلت له إن مازق عمرىَ

أنىَ مازلتُ أسكن زاوية الجسد الشهرزادىُّ

يجهلنى غرمائى، وأرصدهم حين يغشونها فى المساءِ غريمًا وراء غريمْ

أنا صرتُ - داخلها - بعضها، أتسمَّع أهاتها الشيقاتِ

تكاشفنى كل حينٍ بأن الذى قد تغمَّدها قد تغمَّدها فى الصميمْ

كذلك أدركت أن الجحيم هو الآخرونَ (كما قال سارتر)

وأنىَ فى حفرة الجسد الشهرزادىُّ أحياه هذا الجحيمْ

وطالعنى هاتفى بالنبوءة قال ستنضجك النار.. صبرًا

ستكتب شعرًا جديدًا يزاوج بين الجمال وبين الدمامةِ

أبشرْ بشعرٍ جميلٍ دميمْ

ستكتب شعرا سيمدحه الكل سرًا

ولكنهم سوف يتفقون علانيةً أجمعينَ على وصفه بالذميمْ

ستكتب شعرا كبودلير، أزهاره سامةٌ كأفاعى الجنانِ وبعض العقاقير بعض السمومْ

أتحسب أنك تدخل فردوسك المتمنَّى

ولم تُمتحنْ مثل قيس بأشباه ليلى ولم تتَّبع فى الفلاة على إثرها كلَّ ريمْ

ولم تعتصرك الظهيراتُ بين تهامة والشامِ، حتى تدقَّ على دور عبسٍ

وتهتف: فلتسقنى ياتميمْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ستصبح قيسًا يلوحك القيظ والفيظُ

يُخْرب روحك وردٌ وتخرب روحك ليلى خراب عموريةٍ وسدومْ

وسوف تضيق عليك الأماكنُ ياعامريَّ الهيامِ

فترحل.. ترحل حيث تقيمْ

وتعطش تحتك نوقكَ، تشرب دمعك يسقط من فوق خديكَ

تشربه وهو هامٍ على بيد أشداقها وهى هيمْ

فتطرب من ألم هائلٍ هاطلٍ كالقوافى التى تنتمى الأبجديةُ - كاملةً - جانبًا

كى تَسَاقط ميمًا مسكّنةً، تلو ميم مسكنةٍ، تلو ميمْ

ستشرب نوقُك دمعَك شجوًا شجيًا

فتوقن أن الحُداء الأرقَّ - كوخز النبال الدقاق - أليمْ

وفاجأنى هاتفى يتساءل من أين تأتى لك الأغنيات تُراكَ؟

وأنت تسير هوينا كَ فوق صراط الهوى المستقيمْ

فهل دام حسن الغوانى لهنَّ ولو دام هل وُدُّهنَّ يدومْ؟

تمرَّدْ وثرْ، خلِّ عنك تحفظُّك الفلسفىَّ وصرْ شاعرًا ينتمى للشتاتِ

على كل باديةٍ يتذرَّى حبيباتِ رملٍ

وفى كل وادٍ بعيدٍ يهيمْ

سيضرب روحك هاجسها، ويعذب نفسك وسواسها

هكذا يولد النجم وسط دخان السديمْ

فلا ترتعدْ.. طالبًا أن تعودَ فليس وراك - إن شئت تنظر - غير الهشيمْ

مضى عالمٌ وانقضى زمنٌ كنت فيه تقيًا نقيًا

تقى ونقاء العناقيد فوق غصون الكرومْ

وليس أمامك بعد الذى كانَ غير زمانٍ من الخمرِ يأثم فيه البرىء ويبرأ منه الأثيمْ

ستعرف أنك كنت تعيش مثاليةَ الوهمِ إذ كنت رسمًا

يحاور فى شاشة الظلِّ تحت شعاع الخيال رسومْ

فزلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض اثقالهاورُجمتَ

فبعض الشياطين صرتَ وبعض الرجومْ

رجمتَ.. ففرتَ بأعماق وجدكِ صرت كصاحب يوسفَ فى سجنه راسخًا

والزليخات يقطعن أيديهنَّ انتظارًا لوجه النبى الوسيمْ

تعلمتَ منه التفاسيرَ والحلم ينقر رأسك كالطيرِ أدركت أنك مثل الحسين مباحٌ

فأثرت أجر الشهيد الحليمْ

فإنك لم تكُ موسى ولم ترَ فى جانب الطور نارًا

ولم تُمس - رغم انصهارك فى الكلمات - الكليمْ

فما كنت إلا فتاهُ لهذا رجعت إلى حيث فاتكما الحوتُ

للرجل الصالح الكفِّ فى سورة الكهفِ تسأل عنه نبات الوصيدِ وناس الرقيمْ

فقال لك الرجل الأخضر الصوتِ لمَّا سألت عن العلم: سبحانه فوق ذى كلِّ علمٍ عليمْ

صمتَّ وقلتَ أيمكن الا أموت بجهلى فقال لك الموت سيَّان عندىَ فى غيبة الوعى

رأس الحكيم وغير الحكيمْ

على مثل الامك المرجعيَّةِ تُبنى القصائدُ والشعر ياسامرىُّ العذاب يقومْ

فغصٌّ فى سدى الكون.. لحمته أنتَ غصٌّ فى خضمِّ الوجود الأصمِّ

فمن قاعه الغيهبىِّ ستبرز فى ذات يومٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفوق شواطئه الباطنية سوف تعومْ

تأملْ مسار النيازك يا صاحبى ثم سرْ عكسها

واسرِ ضدَّ اتجاه السنا قافلا فى ضمير المجرَّات صوب البداياتِ

واقبضْ على جمرةٍ من تأججها تتشظى النجومْ

فقلتُ أناذا فعلتُ فقال تجسدُك العشقُ صرتَ أخيرًا شهيًا وحارًا

خطاياك أشعلت القلبَ فَارتْ دماك.. ففاضت

ففضَّت عن الوجه ثلج الأسى وجليد الوجومْ

تشهتك كل الحسانِ، رأتك خصيب المحيَّا، وقد كنتَ من قبلُ تحمل كل سمات الملاك العقيمْ

تحولتَ كيف تحولت من ذهبٍ ساذج اللمعانِ لفحم يعانق فى النار كربونه

كيف ساومت سرًا على أصلك المعدنىِّ الكريمْ؟!

تعقبنى هاتفى بالسؤالِ، فقلتُ له إننى فيك شاكٌّ فصوتك أنثى له أولها شفتان من الكرز الشبقىِّ

وإنى بشمتُ من الشبق الكرزىِّ المؤقتِ فالشوق فى شفتى مستديمْ

سئمت المواسم أحيا بها، وأموت بموت أزاميرها

إننى الآن أعشق روحى نرجسةً من شذى دائمٍ وأرانىَ وحدى الحبيب الحميمْ

ترانى تغيرتُ.. لا إننى بعد غيرتُهُ

مقعدى فى الجحيمْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمير حكيم

مناوشة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غادر البيت قبل الموعد بساعة، فقد اعتاد أن يعمل حسابًا للوقت الضائع بين المسالك الزلقة فى شوارع الدائرة التابع لها مسكنه، إذ يتعين الحذر كلما اشتدت لزوجة الطين عند انهمار المطر، وأكوام من الزبالة تتجمع أحيانًا ـ رغم النظافة اليومية بالحى ـ لتسبح ساعة الذروة فوق المياه.

وضحك بفخار وازداد إعجابًا بنفسه يوم اكتشف براعته فى القفز، وقد جربها فيما بعد حين انسدّت بالوعات الشارع وطفحت المياه حتى عتبات البيوت.

على الطريق العمومى ضجيج الحافلات متصل، تتردد الألقاب من مكبرات الصوت، ولافتة من القماش فوقه تراقصت لمًا داعبها الهواء، دائمًا مشاكس هواء نوفمبر، صفّر فى أذنيه فارتدت الذاكرة لأول لقاء بينهما، كان اللقاء تلقائيًا وبلا ترتيب.

لأن شعرها ناعم وطويل فقد انشد مع هبة ريح للخلف، ثم طار للأمام بعصبية، أخذ بيدها لتستأنف السير، وأشار إلى وجه بإحدى اللافتات معلق بين طرفى خيط وقال متفكهًا:

- حتى المرشح مال «راسه» مع «الهواء».

رتبت شعرها وثبتته بإحدى كفيها ثم سألته بغباء:

- مُرَشَّح إيه..؟!

زعق نفير سيارة حفت طرف بنطلونه وابتعدت فانتبه لوجوده سائرًا وسط الطريق، ربع ساعة وتدق الثامنة، وكان على بعد خطوات من مكان اللقاء ينقل عينيه بين وجوه العابرين، شده صوت عريض يتلفظ بكلمات مضغوطة وسليمة فى مخارجها فاقترب وحشر جسمه وسط المتحلقين حول المتكلم، راح يصغى مثلهم باهتمام ويدقق فى ملامحه فتأكد له جهله التام بشخصية الرجل، وتتابعت على أذنيه عدة كلمات واضحة، منظومة كالشعر ومؤثرة «ابن دايرتكم»، الرجل المعروف بطهارة اليد، الصدق والوفاء، إنه رجل البر والعطاء.

على استحياء أطل وجهها من بين الوجوه الكثيرة والأعين المتطلعة بفضول، وطاف بمخيلته، غير قسمات الجسد توارت بلا اشتهاء. وأقر أن ثوبها الطويل حتى نهاية الساقين هو ما يصد الخيال عن الانطلاق والتصور.

فى اللقاء التالى قلت لإغرائها بالحديث:

- كلمينى عن أحلامك.

- أحلامى..!

- هل تصدقنى.. حلمت فى الفجر أنى أصبح عندى.. لكن الصوت العريض حين ارتفع وصاحبه يواصل الضغط على الكلمات، باسطًا كفيه أمام سامعيه أعاده من شروده، ثم أخذ يشرح الخطط المتعلقة بالمستقبل وخطوات تنفيذها من خلال برنامج شامل يحقق التقدم والأزدهار باعتبارهما غاية يسعى إليها بعد فوزه فى الانتخابات، فتعالى هتاف أعقبه تصفيق.

نظر فى ساعته.. دقائق وتأتى، لمحها فأطلق صفيرًا قصيرًا منغمًا وتأملها: مثيرة رغم طول فستانها الواسع وتحته الصدر وفير ممتلئ.

دقت الثامنة فابتسم مستطردًا: ودقيقة فى مواعيدها.. تلقى بسذاجة شباكها.

بخطى وئيدة سار تتبعه خطواتها فوق رصيف شارع هادئ الضوء وممهد.

كانت طيلة الوقت تتطلع إليه مأخوذة بابتسامة حلوة ثابتة على شفتيه، تستعذب كلمات الإطراء لفتنتها، وأحست براحة لكونها الآن معه، راحت تحكى عن والدها العامل البسيط المحال للمعاش، وارتفاع نسبة السكر عنده، حكت أيضًا عن إخوتها الذين - بعد ما تخرجوا حديثًا فى كليات مختلفة - يجدون مشقة للحصول على عمل، أبى لا يكف عن الشكوى، وأمى تزيد الدعاء.. إلام يستمر هذا..؟ بغير كلفة تحدثت وتسامت.

استمر بنفس خطوه الوئيد فى السير ناظرًا للأمام، يهز رأسه ولا يتكلم.

- أين ذهبت..؟!

وحدجته عيناها بقلق خفى، تلاقت النظرات فانسحبت نظراته بعيدًا، واقترب منها محوِّطًا كتفها برفق بساعده، ارتبكت خطواتها وابتعدت قليلاً لتحتفظ بقدر من المسافة مناسب بينهما، مشى يطوح فى الهواء يدين خاليتين، طال الكلام والطريق فاستوقفها سؤاله بلهجة جادة: تنتظرينني حتى..

قبل أن يتم سؤاله أومأت برأسها فتناول يدها ثم انعطفا إلى اتجاه آخر، تنحدر الأرض تحت أقدامهما وتقل الإضاءة، اعتراها خوف فأمسكت يدها الأخرى بذراعه وسارا فى بقايا الضوء المنسحب خلفهما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماجد يوسف

مصطفى مهدى
واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء

مصطفى مهدى، فنان ملتزم، وبرغم ما يشوب مثل هذه العبارة التى تجمع بين (الفن) و (الالتزام) ـ عادة ـ من سمعة سيئة، فأن تلتزم فهذا يعنى ارتباطك بقضية ما.. اجتماعية/ سياسية/ وطنية/ إنسانية.. إلخ، ولابد أن هذا الارتباط المسبق الواضح القاطع المحدد، سيشكل قيدًا وعبئًا وثقلاً على حرية الإبداع.

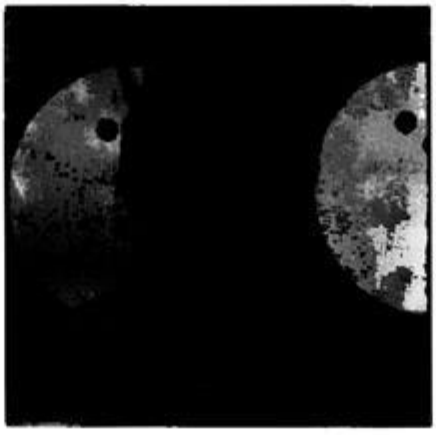
لكن الالتزام قد يكون دافعًا ملهمًا لا مجرد قيد. وبعض الأعمال الفنية التى تنضوى تحت فكرة الالتزام تستطيع أن تلمس أرواحنا، وتهزنا من الداخل بعمق.

وأعمال الفنان **مصطفى مهدى** (الملتزمة) ـ كما يصر هو على هذا التحديد ـ من هذا النوع الأخير القادر على إحداث ذبذبات استقبالية عالية فى دواخلنا كمتلقين، لما فيها من معاناة حقيقية وصدق لافت، وقدرات تقنية عالية، ومهارات وخبرات تشكيلية تنم عن عراك طويل مع الفن، واشتغال وانشغال كبيرين باستجلاء آفاق هذا العالم الواسع وغير المحدود.. عالم التصوير والتشكيل.

وأول ما نلاحظه فى أعمال الفنان الكبير.. أن الإنسان هو البطل الرئيسى لعمله/ أعماله، فلا تكاد تخلو واحدة من لوحاته من هذا الحضور الدائم والمؤكد للإنسان، ولكن، ما نوع هذا الحضور بالضبط؟ وما هى دلالاته فى الحقيقة؟ هل هو حضور فاعل وإيجابى (كما نفهم من الفن الملتزم)؟ أم هو حضور بالسلب، حضور بالغياب؟ وهنا علينا أن نتوقف لنوافق على مفهوم لابد أن يكون أوسع للالتزام، ووعى أشمل (للموقف) و(القضية) فى الفن والأدب.. نعم.. الإنسان هو البطل الذى يكاد يكون وحيدًا لأعمال **مصطفى مهدى**، ولكنه الإنسان.. المصادر.. والمقهور.. والمهدور.. إنسان الحروب والمجاعات والتفجيرات النووية، إنسان التشابه، والكتل التى لا ملامح لها، المنتج إعلاميًا، والمدمر إنسانيًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنسان الحياة الآلية، والانخراط الجماعى، والأفق المحدود، والمثقف ثقافة تؤكد الجهل، والذى يمتلك فى أحسن الأحوال ـ أو فى أسواها ـ هذا النوع من (وعى القطيع).. الذى يردد، ويكرر، ويشقشق ببغاوياً، وفى معظم الأحيان بدون فهم، المضبوط تماماً على مقاسات مانشتات الصحف، وتصريحات المسئولين وقنوات التليفزيون، وموجات الراديو.. الذى يتحرك آلياً إلى العمل، والمكتب، والأداء الروتينى، وينعم بكسل وفراغ هائلين، ويحل الكلمات المتقاطعة، ويساهم فى تعطيل مصالح الجماهير بكل ثقة وتمكن، ثم يعود آلياً لبيته، ليأكل ويشرب وينام فى الظهيرة، وينهض ليشاهد المسلسل التافه، ويمارس أحياناً سطوته الأبوية الفارغة، ويشاهد نشرة الأخبار التى تصور له حياته وبلاده وساسته ونظامه فى أروع ما يكون.. بينما الخراب الاجتماعى، والفساد السياسى، والكوارث الكونية، والعنف الإجرامى بكل صوره يحدث بعيداً عنه.. فى كل مكان، وأى مكان من الدنيا إلا عنده! وبرغم معاناته الاقتصادية والحياتية على كل صعيد.. فهو يهنأ بكل ذلك، ويصدق نشرة الأخبار، وينهض ليؤدى دوره كفحل مستهلك الحيوية بالغذاء الفاسد، والهواء الملوث، والضوضاء المستمرة، والأمن المهتز، والديمقراطية المعدومة، والإرهاب المتعدد الأشكال والصور، والكيان المهترئ، والوعى الغائب، والعقل المصادر، والكرامة الموؤدة، والدولة الرخوة كما يسمونها.. الخ.. ومن ثم نفهم تماماً.. كيف استطال أنفه فى هذه الأعمال، بهذا الشكل الذى جعله قريباً جداً من



الفنان: مصطفى مهدى

الحمار وكيف ارتسمت علامات الغباء المطبق على ملامح الوجه المسطح الغائب، والذى حوّله الفنان ـ بقفزة رؤيوية وإبداعية حقيقية ـ إلى وجه (ورقى).. أو كيان ورقى، فالأنف يدور ويفصح عن هويته الورقية، ليس الأنف فحسب، بل مختلف تفاصيل الوجه.. الذقن، والخد، والفم، والعين، والرأس.. كل ذلك تحول فى رؤية الفنان إلى مجرد ورقة.. هشة.. لا أبعاد لها.. ولا تجسيم.. ولا محتوى إنسانى بالتالى، وكأن تلك المواضعات السالبة التى يحيا فى ظلها الإنسان المعاصر، ويستسلم لها، ويوافق عليها، بوعى أو بدون وعى.. أفرغته من محتواه الحقيقى، من إنسانيته، من لحمه ودمه ومخه وأعصابه، من امتلائه، حتى أنه وصل إلى درجة أدنى من خيال المأته، فخيال المأتة على أى حال يمتلك هيكلية ما وإن كانت كاذبة، وقد يحشى أحياناً بالقش والتبن، أما إنسان مهدى فأكثر هشاشة من ذلك، وأخف وزناً من خيال مأته.. إنه محض.. ورقة، أى أنها أقرب المواد طرا إلى العدم.. إلى اللا شئ وباختصار، لم تصل حلول مصطفى مهدى للشكل الإنسانى، عبر رحلة تتجاوز ربع القرن الآن، إلى مثل هذا التخريج الغريب الذى يكاد يكون منعدماً للشكل الإنسانى، إلا فى أعماله الأخيرة.. وكأنه استشف ـ عبر معاركة طويلة رؤيوية وتقنية ـ شكل الحد الأدنى الأخير للإنسان، الذى لابد بعده من الفناء والتلاشى والاندثار.. كم هو صعب تحقيق هذه الرؤية الفكرية بالفن، وكم هو رائع وبليغ ومعجز تحقيق مصطفى مهدى لهذه الرؤية الفكرية تصويرياً، وبمنتهى الوضوح والإبانة التشكيلية

فى الوقت نفسه.

حينما نقول أن **مصطفى مهدى** عمود أساسى من أعمدة المدرسة المصرية الحديثة فى الفن والتصوير، تلك المدرسة الأصيلة التى تلمع فى سمائها أسماء مهمة.. من أول **محمود سعيد** ومروراً **بعبدالهادى الجزار، وحامد ندا، وسعيد العدوى** ووصولا **لعصمت داوستاشى** (الأسماء الواردة الآن بالمناسبة للتمثيل السريع وليست للحصر الدقيق) فنحن لا نتحمس حماساً إنسانياً أجوف لا معنى له، ولا نلقى بالكلام على عواهنه كما يقولون.

وبداية .. فما نعنيه بالمدرسة المصرية الأصيلة (ومجمل مقالاتنا فى الفن التشكيلى تؤكد على هذه المسألة بشكل واضح)، هى تلك المدرسة التى لم تصل نفسها بالحداثة والتجديد عبر التنكر لتراثها القومى، ومعطياته المتحدرة فى الفن، وتقاليده المصرية الممتدة عبر الآف السنين فى التصوير والإبداع.. وإنما أصرت ونافحت وأبدعت ما يثبت بدون أى شك أن الوصول إلى صيغ شديدة الحداثة لا يتناقض بالمرة مع هضم واستيعاب الخصائص القومية فى الفن.. وإن الإسهام المعاصر تشتد قيمته وتعظم أهميته كلما وقف على أرضية صلبة من خصوصيته القومية، وشخصيته المصرية، وطوابعه الحضارية، ومعطياته التاريخية، لا ليعيد إنتاجها فى ببغاوية رعناء، ولا ليقع أسيراً لمنجزاتها وعبداً لمكتشفاتها، وإنما لاستيعاب وهضم هذه الروح المصرية العميقة، وهذه الرؤية الجوهرية النافذة والناجزة، ليعيد فرزها فرزاً معاصراً فى «شهد» رؤيوى جديد، وفى «عسل» فنى ممتاز من طبقة «القطفة الأولى».

كما نجد فى أعمال **داوستاشى ومصطفى مهدى** من المعاصرين على سبيل المثال..

ولكن.. ما هى خصائص هذا الاتجاه، أو هذا الوجه المصرى الأصيل لفننا المعاصر عموماً كما تتبدى فى أعمال **مصطفى مهدى** على وجه الخصوص؟!

لعل القيمة الأساس فى التصوير الفرعونى كله، والعنصر البنائى المحورى فى هذا التصوير المصرى القديم، عبر عهوده وأعصره المختلفة.. هو عنصر (الخط) وقيمة التخطيط.. بل إن الخط فى الفن المصرى القديم يتجاوز فى أهميته هذه الإحالات المدرسية الشارحة المعتادة (التى درج البعض على التشدق بها كالأكليشيه المحفوظ الذى لا معنى له).. ليتبدى كقيمة كلية جوهرية كبرى، لها أبعادها الرؤيوية، ومنطقها الداخلى ودلالاتها المحورية.

وأظن أن لهذه الحقيقة المتعددة المستويات، علاقة قوية عند تحليلها بنشأة الكتابة الفرعونية (الهيروغليفية) وقد كانت كتابة (تصويرية) فى الأساس، ومع أن الكتابة قد استقلت عن التصوير فى مراحل تالية، فقد احتفظ التصوير بخبرات خطية وتنظيمية للحيز، ومعايير مفهومية لفن الرسم ترسبت ترسباً عميقاً فى صلب الرؤية التصويرية الفرعونية، وجعلت للخط الصدارة والبطولة فى تكوين الصورة، وصنع الحيز، وشغل الفراغ.. وهذه المسألة (اصطناع الخط كأساس بنائى فى التصوير المصرى القديم) لم تكن - من منظور كهذا - صدفة بطبيعة الحال، أو ضربة حظ، أو خبطُ عشواء.. بل هى قسمة جوهرية من قسمات الحياة المصرية الفرعونية كلها، وخصيصة بالغة الأهمية فى تكوينها الروحى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العقائدى والفلسفى.. فالخط ـ فلسفياً ورياضياً ـ هو الدقة والتنظيم والتخطيط الدقيق، وهو أيضاً وأساساً هذا (الخط المائى) المستقيم الممتد من الجنوب للشمال (النيل) يهبها الحياة ويمنحها الوجود، ويلهمها الحضارة، وهو الذى تطلب ـ اجتماعياً وسياسياً ـ وحدة الشمال والجنوب فى حكومة مركزية قوية (مخططة) لتنظيم الرى والزراعة والتقويم والمواسم المختلفة فى الوادى كله.

والخط ـ كلغة ـ (حرفياً ومجازياً) لابد من وضوحه التام، وإبانته الكاملة حتى لا يلتبس المعنى وتتشوش الرسالة، أقصد هذا الخط التصويرى الهيروغليفى من الناحية الحرفية والحروفية.. الحرفية كلغة، والحروفية كشكل..

أما من الناحية المجازية.. فحينما تحرر فن التصوير من وظيفته (اللغوية) وأصبح فناً قائماً بذاته.. حافظ على هذه القيمة الخطية الثابتة أيضاً.. لا لأسباب (لغوية) هذه المرة، وإنما لأسباب (عقائدية ودينية).. فلابد من (التحديد) الدقيق لأوضاع بعينها ولهيئات معينة إنسانية وحيوانية فى رسومه الجدارية لمعابده ومقابره، لما ستلعبه هذه التحديدات الدقيقة بعد ذلك فى حساب العالم الآخر.. وفى خلود المتوفى، و(التحديد) الدقيق للهيئات لضمان ثباتها واستمرارها حتى البعث.. ترجمته فى الفن المصرى التأكيد على قيم (الخط) بالدرجة الأولى.

واستمرار هذه التقاليد (التصويرية) فى الفن المصرى القديم لعهود وأحقاب، لم يكن بسبب (الجمود) كما فسرت ذلك كوكبة لا بأس بها من علماء المصريات والفنون القديمة، وإنما هذا الثبات القيمى فى تقاليد الرسم، وهذه البطولة المطلقة تقريباً للخط، والسيادة الكاملة له كعنصر رئيسى فى تكوين الصورة، يرجع إلى الأفكار العقائدية الراسخة بشأن الخلود والبعث.. وعودة (البا) أو (الكا) أو الروح للمتوفى.. ولأن الفن ـ أصلاً ـ كان وطيد الصلة ووشيج العلاقة (عضوياً) بهذه العقائد فقد استمرت وحداته البنائية، وعناصره المحورية، محافظة على هذه التقاليد التشكيلية لأزمان طويلة، بل لآلاف السنين.. لم يكن البقاء الطويل للخط كعنصر بنائى فى الفن المصرى القديم إذن (جموداً)، بل كان (خلوداً) وبقاء وديمومة لأوضاع روحية لها سمة الأبدية والثبات وهو بهذا المعنى إذن يشكل مكوناً عضوياً من مكونات فكرية عقيدية ثابتة وأيديولوجية دينية لا تريم، وأساس منهجى راسخ فى فلسفة الفن المصرى القديم.

المهم أن هذه القيمة (الخطية) هى أهم ما نلمحه فى عمل مصطفى مهدى عبر مراحله المختلفة.. هذا فنان يمثل (الخط) جوهر عقيدته التشكيلية.. الخط لديه هو لب رؤيته التصويرية.. هو ليس محدداً لشكل، وليس مؤطراً لحالة، وليس حلية زخرفية، أو قيمة غنائية.. هو (أصل) بنائى كلى، وأساس فلسفى عميق لا يبتعد كثيراً عن دلالاته تلك لدى الأجداد.. لذلك.. فمهدى لا يخطط تخطيطاً مبدئياً ثم بعد ذلك يملأ المساحات بالألوان أو ما شابه.. بل تخطيطه هو رسمه مباشرة.. ولذلك ليس لدى هذا الفنان (اسكتشات) أو (بروفات) مبدئية أولى لأعمال كبرى بعد ذلك.. (اسكتشاته) هى لوحاته بالضبط، وبروفاته هى أعماله بالتمام.. هو لا يعرف هذا الانفصال بين مكونات العمل الفنى، أو بين حالات مختلفة تعرض للمبدع.. حالة كونه مخططاً ومصمماً أولاً.. ثم حالة كونه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منفذاً ومالئاً ومكبراً لتصميمه المبدئى بعد ذلك.. هو يصور لحظة تخطيطه، ويخطط فيما هو يبنى لوحته.

الخط يلعب الدور الرئيسى فى عمل **مهدى**، وهذه القيمة المتحدرة من الأجداد، تحررت عنده برغم ذلك من (التصميمية) الشديدة فى عملهم.. فالخط لديه يحيل برغم (خطيته) - أى برغم نسبه الهندسى - إلى عضوية وليونة وطراوة وطلاوة.. فالخط ينثنى ويعتدل ويتماوج ويتقاطع.. يحيا حياته الكاملة القوية.. لا يحدد الأشكال وإنما يخلقها، ولا يؤطر الهيئات، وإنما يبعثها، ولا يسيج الحالة الشعورية بحدود مصمته، وإنما يفجرها من الداخل بعنف وقوة..

والمدهش فى عمل هذا الفنان، أنه برغم كل تلك العضوية فى حركة الخطوط وفى ابتعاثها المفاجئ للشكل، إلا أنها تبدو مع ذلك (مهندسة) بإحكام هندسة خفية تلم بأطراف العمل وتوحد أجزاءه المختلفة دون أن تمنحك برغم ذلك قانونها الهندسى، أو تضع يدك على سرها البنائى.. وإذ بك تتساءل كمشاهد متمعن.. ما هو السر فى هذا الانضباط الذى يوشك أن يكون رياضياً، وبرغم ذلك فقانونه خفى ملغز لا يبين، ونظامه مستعص على كل تفسير استعصاء الوردة الفاغمة.

نقطة أخرى نلاحظها فى هذا السياق.

إن إنعكاس طبيعة أو طريقة الكتابة الهيروغليفية على إنتاج التصوير المصرى القديم، مستوعب ببراعة وحذق فى عمل هذا الفنان..

فمثلاً.. كان الخطاط المصرى القديم يقسم السطح إلى أنهر متوازية أو أسطر واسعة ليملأها بكتاباته المصورة (الهيروغليفية) ثم استمر هذا التقليد فى طريقة شغل المساحة لدى المصور المصرى القديم الذى كان يقسم السطح إلى عدد من الأنهر المتوازية يعلو كل منها الآخر، وهو أسلوب يحسن استيعابه **مصطفى مهدى** فى بعض لوحاته استيعاباً جميلاً بعيداً عن التقليد والاصطناع وهو ما يحقق ارتباطاً روحياً بخبرة بصرية وتراثية مألوفة، ودهشة مفاجئة بتحميل مثل هذه الخبرة التشكيلية المتوارثة بمثل هذا التجديد المغاير والملائم فى الرؤية.

إن تلك المحاور التى تصنع الرؤية الكلية لعمل هذا الفنان المصرى **مصطفى مهدى**، وثيقة الصلة بالتراث الفنى لأجداده إلى الدرجة التى يصبح عندها من الصعب أن تناقش عنصراً من عناصر صنع اللوحة لديه - مهما كان هذا العنصر - دون أن يكون له أصل فى تراث الأجداد، وفى نفس الوقت قدرة فذة لا تنكر فى دمج هذا العنصر دمجاً عضوياً أصيلاً برؤيته المعاصرة والحداثية للفن وللحظته التاريخية وواقعه الاجتماعى وسأضرب عدداً من الأمثلة السريعة فى هذا الاتجاه..

فإلى جانب عنصر (الخط) طبعاً.. كقيمة أساسية ومحورية حاكمة، نحب أن نشير إلى بعض الخصائص الأخرى فى الفن المصرى القديم، وطيدة الصلة فى الوقت نفسه بعمل **مهدى**.

فمن السمات التى أصبحت شهيرة جداً فى التصوير المصرى القديم.. وضعية تصويره للإنسان.. الوضعية المواجهة للجسم والجانبية للوجه فى نفس الوقت، وهو تقليد ثابت من تقاليد التصوير الفرعونى، وإن كان من السهل كشف أصوله الطبقية لديهم، فالملوك يظهرون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأكتافهم من الأمام رغم ظهورهم فى الوضع الجانبى من ناحية الوجه، أما عامة الناس (الشعب) فيتحتم ظهورهم (بشكل تام) فى الوضع الجانبى بكامل أجزاء أجسامهم، ولذلك كانت الرسوم والمنحوتات الشعبية التى وصلت لنا أكثر حيوية وتلقائية وطبيعية من تلك التى مثلت الأوضاع الكلاسيكية التقليدية المستقرة التى كانت عليها باستمرار صور وتماثيل الملوك المنذورة للبعث والخلود.. وفى الوقت الذى كان هذا الأسلوب فى تصوير الملوك يتغيا إحداث أبلغ الأثر فى المشاهد بتضخيم وتفخيم صورة الملك بكل الطرق الممكنة لإحداث الهيبة الملكية فى قلب الناظر والمتطلع.. فيصور الملك بالصدارة لتمثيل الهيئة (هيئة الجسم) فى أقصى عرض لها من الكتف إلى الكتف بما يعطيه هذا الأسلوب من حس باتساع صدر الملك، وكبر المسافة الواقعة بين منكبيه، وفى نفس الوقت تصوير (بروفيل) الوجه.. أو الوضع الجانبى للوجه، لأن ذلك أبين لملامح هذا الوجه من ناحية اكتمال الرسم، ولإتضاح خطوطه الخارجية من ناحية قوة التصوير.. أما فى النحت فكانت تتم المبالغة (الهائلة) فى حجم تمثال الملك لإحداث نفس التأثير المرهب والمهيب.

المهم أن **مصطفى مهدى** الآن يستخدم نفس الأسلوب الوجه الجانبى والصدر الأمامى الكامل من الكتف للكتف ولكن هذه المرة، لتحقيق غاية مختلفة تماماً، بل معاكسة فى الحقيقة..

وعناصر هذا الاختلاف تتمثل فى:

أولاً: أن هذا الوضع (الملوكى) لم يعد ملوكياً هنا بالمرة.. وإنما أبطاله بالعكس تماماً (شخصيات مسحوقة) بل (ورقية) هشة، تكاد لا يكون لها كيان ما.. مسمطة، مسطحة، لا تمتلك بعداً ثالثاً (تجسيمياً).. ورقية كلية، وبرغم ذلك تتخذ هذه الأوضاع (الملوكية) القديمة بكل زخمها التراثى، وجلالها التاريخى، ودلالاتها الفخيمة، مع ما تحدثه هذه المفارقة الساخرة من صدمة فنية (تراجيكوميدية) مجددة ومحركة لوعى المشاهد.. فأوضاع (ملوكية) من ناحية.. وشخوص (ورقية) من ناحية مقابلة!

ثانياً: إنه باختياره لهذه الأوضاع الباذخة لشخوصه، يؤكد تماماً على حضورها ويشد عين المشاهد لها كلية، ويحوز على أكبر قطاع بصرى من نظرة لرؤيتها والامتلاء بها، ويحقق لها بذلك كل الحالات المثلى للبروز التصويرى المتكامل كما قنن له القدماء.. الوضع المواجه بالصدارة والوجه الجانبى الذى يبرز الملامح بدرجة أكبر من الوضع الأمامى، وهو - فى حالة **مهدى** - يساعده لإبراز ضخامة الأنف، وانعدام الرأس (المخ) تقريباً.. الخ.

ولكن كل ذلك لتحقيق غاية مختلفة تماماً كما أشرنا. فأسلوب المواجهة لدى مهدى - إذن - يريد أن يحقق صدمة قوية للمشاهد، يريد أن يصل إلى علاقة واضحة ومباشرة وعنيفة بالمتلقى.. لا لإحداث مجرد هيبة أو رهبة وإنما لإحداث فزع ورعب واستنكار.. ولذلك لم يدع مصطفى لأية أشكال أخرى أن تزحم الشكل الرئيسى، أو تشاركه الحضور، حتى لا يبدد العين ويشتتها بعيداً عن «رسالته التشكيلية».. بل وضع أشكاله ليس فقط فى (أمامية) اللوحة التى غابت عنها مختلف التفاصيل الأخرى، وإنما فى كل اللوحة، فالشخوص تحتل كامل الحيز حتى تصل الشحنة مرة واحدة، مفاجئة، وكاملة، وغير منقوصة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويؤكد مهدى فى الوقت نفسه على عدمية هذه الشخوص وانتفائها لا بمجرد حضورها (الورقى) هذا، وإنما بوجودها فى (لا مكان) وفى (لا زمان) فلا خلفيات لها.. لا أمام.. ولا وراء.. ولا عمق.. إلخ.

وهو لنفى فكرة (الكتلة) بما تعنيه من امتلاك حد أدنى من القوة.. يعمد إلى هذا التسطيح الذى يكاد ينفى البعد الثالث أو المنظور، أو على الأقل، يحدث تضاداً حاداً يؤكد مفارقاته بين التجسيم والتسطيح فى الشكل الواحد، فما أن نوشك على الاعتقاد (بكتلية) الأنف مثلاً، أو الذقن، أو الوجه.. حتى نصدم فوراً - إذا اكتملت حركة العين - بأن كل ذلك لا يخرج عن كونه لفافة مطوية أو مفرودة أو ممزقة من الورق، والتى تحتاج لتثبيتها أحياناً إلى مسامير من الصلب.

وهذا التضاد الفاجع بين التجسيم والتسطيح أدى بالفنان إلى الربط بين المسقط الأفقى والمسقط الرأسى فى لحظة واحدة لإحلالهما محل فكرة الكتلة (وهى خصيصة من أهم خصائص التصوير المصرى القديم أيضاً) يتم استخدامها بحذق لدى الفنان المتمكن من فنون بلاده لتقول شيئاً مختلفاً ومعنى معاصراً.

ثالثاً: أن هذه الشخوص المنعدمة، أو هذه الكائنات الشبحية الورقية تحمل كل خصائص التكوينات الصرحية.. تملأ الحيز وتحتله بالكامل، تتخذ أوضاعاً تقليدية شهيرة، لا يشاركها فى حق الوجود أية أشكال أخرى، بالاضافة إلى كبر الملامح والتفاصيل وأجزاء الشكل.. إلخ، إلا أن المفارقة هنا.. هى خواء كل ذلك وهشاشته وفراغه وانعدامه. فبرغم ورقية الشخوص إلا أنها تمتلك تكويناً صرحياً، وليس أقل من ذلك.. وهنا المفارقة الحادة الساخرة بين صرحية الأجداد الحجرية الضخمة الملينة، وصرحية الأحفاد الورقية الضخمة أيضاً والفارغة.. انظر كيف يتكرر لحن الفنان الأساسى بتنويعات مختلفة.

من القيم التشكيلية الأخرى فى عمل مصطفى مهدى، والهاضمة بقوة لتراث بلاده، غياب الملامح الخاصة عن وجوه شخوصه، لأن ثمة حقيقة كلية تتجاوز تباينات الوجوه، وتفارقات الملامح الشخصية..

ولكن، فى الوقت الذى كانت هذه الحقيقة الكلية لدى الأجداد ذات إحالات ميتافيزيقية مؤكدة.. إلا أن انمحاء الملامح لدى مصطفى مهدى ينتمى إلى مفاهيم معاصرة لا تتجاوز الأرض إلى السماء.. مفاهيم من مثل النمذجة.. والبرمجة.. والآلية.. والإنتاج المتشابه.. والبشر: الكتل القطيعية المتراصة، وليس بشر الحالات الفردية الفذة المتحققة.. ومن ثم، فمن منظور كهذا.. لا ملامح.. ولا خصوصية.. ولا تفاصيل، اللهم إلا التفاصيل الفارغة جداً، والمعتنى بها جداً، برغم ذلك، والتى لا تمت إلى الشكل الرئيسى فى اللوحة (وهو هذا الإنسان الورقى) من مثل العناية البالغة بالتفاصيل الدقيقة للشعر، أو للثنيات المتعددة للملابس، أو للفحة الرقبة أو الكتف (الورقية كذلك طبعاً) وهى تفاصيل تعتنى جداً بالثانوى وغير المهم والتافه.. ودلالات ذلك لا تخفى بطبيعة الحال، فالإنسان لا يحق له امتلاك ملامحه وتفاصيله الحقة إلا حينما يتحقق إنسانياً ويبدع وجوده الكامل.

ملاحظة أخرى..

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حينما يمنح الفنان وجوهه الورقية هذه أحياناً (دروعاً) من الصلب، وتكوينات بالغة الصرامة تتخذ أوضاعاً شبيهة بوضع التمثال الشهير لرأس نفرتيتي، ولكن في نفس الوقت الذي تبدو فيه هذه الوجوه الورقية مدرعة وقوية.. نشعر أحياناً وكأنها شخوص (محنطة).. متجمدة.. متخلفة عن ضربة نووية مثلاً، أو عن زمن تاريخي فاجع، أو كأنها تمتلك حضور الورقة التي احترقت بالكامل لتوها، وظلت محتفظة برغم ذلك بشكلها المتماسك السابق على الاحتراق، والذي لا يحتاج انهياره الكامل إلا لنفخة صغيرة ربما من فم طفل رضيع!

وكأني **بمصطفى مهدى** يحدث عبر لوحاته نوعاً من الإيهام المركب، أو يغربنا عن لوحاته وبها اغترابا متعدد المستويات، لنراها عبر هذا الإيهام المركب أو الإغراب المتعدد في ضوء خاص جداً .. كأني به يصنع في زمننا المعاصر هذا (لوحات أثرية) تبدو وكأنها تنتمي إلى زمن آخر .. هناك دائما هذا الحس الأثري العتيق الذي يسيطر على الفنان .. أو كأنه يرانا بعين المستقبل .. بعين أناس آخرين ينظرون لنا باعتبارنا مخلوقات من زمن بعيد متخلف ملىء بالحمق والظلم والأنانية والغباء .. وهو يخلق هذا الحس في الحقيقة ببراعة شديدة عبر مجموعة من الحيل والتقنيات .. كالإطار داخل إطار، واللوحة داخل لوحة، وكتلك المسامير الوهمية التي تبدو مدقوقة داخل اللوحة الأصلية لتثبيت لوحة أخرى، وكاصطناع براويز خيالية داخل البراويز الأصلية، وكثنيات الأوراق واللفائف التي تشبه لفائف المراسلات القديمة، وكبعض الصحائف والغلالات الأخرى المهترئة والممزقة مفصحة عن ماتخفيه ورائها، وكالعناية الفوتوغرافية المتعمدة أحياناً برسم الحواجز الخشبية أو الزجاجية أو الأطر الشجرية بمزيج من الواقعية والعتاقة التي توحي ببعد الزمن..إلخ.

أتصور أن الاتساق الكامل **لمصطفى مهدى** مع رؤيته المطروحة عبر أعماله الأخيرة، حتم - تشكيليًا ورؤيويًا - بلورة هذه الرؤية من خلال ثنائية الأبيض والأسود فقط، فالألوان تحيل بذاتها إلى الحياة بكل زخمها وحضورها وتنوعها وألقها، والفنان يهدف هنا إلى تقديم رؤية كابوسية، رؤية نقيضة للحياة .. ليس لأنه سوداوي متشائم فقد إيمانه بإنسانه المعاصر وبدنياه المعاصره، وإنما لأنه يدفع برؤيته القاتمة تلك ويلقيها كحجر في مياه أسنه تتسع دوائرها وتكبر كلما استغرقنا في هذه الأعمال وتأملناها بعمق .. هو يستفز قوى الرفض فينا.. ويستنهض الجمر الخابي في دواخلنا لنرفض صورتنا كما انعكست في مرآته .. لنتساءل حولها .. ونندهش منها.. ونمتعض لها، ومن ثم نرفضها في النهاية .. إنه يدفع بالسؤال إلى نهايته القصوى .. ويضخم اللطمة الفنية والشعورية إلى أقصاها .. وهذه رؤية لا يمكن أن تكون إلا بالأبيض والأسود .. لابد لتحقيق مصداقيتها من هذا التقشف اللوني البالغ .. لابد لها من الحذر من تشتيت العين عن بؤرة رسالتها المتجهمة والضرورية في الوقت نفسه..

وهو هنا - أيضا - ابن لتراث أجداده الفراعين ولبيئته المصرية وطبيعتها الخاصة بما فيها من تباين صراح ليس فيه أي التباس بين الليل والنهار، بين الحر والبرد، بين الجدب والخضره، بين الصحراء والوادي، بين التشريق والفيضان، بين أوزوريس وست بين الخير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشر، بين الأبيض والأسود .. فالخطوط واضحة ومحددة .. والصراع واضح المعالم لمن أراد خوضه .. وضوح أشعة الشمس .. اختيار صيغة الأبيض والأسود هنا كأنه يتم برغم إرادة الفنان .. كأنه النتيجة المنطقية التى استولدتها طبيعة الرؤية بلا عسف ولا تعمل .. هو ليس مجرد اختيار من الممكن استبداله بآخر.. ولكنه مكون بنيوى من مكونات الرؤية .. وبرغم أن الألوان لاتغيب تماما بل تبدو ماثلة هنا وهناك.. بين الحين والحين من لوحة إلى أخرى .. ولكنها تتواجد هذا التواجد المساند والمؤكد لحضور معادلة الأبيض والأسود.. لا يسمح لها الفنان إطلاقا بلعب دور البطولة.. اللهم إلا فى حالات استثنائية قليلة كتلك اللوحة الوحيدة التى يحتلها بالوضع الجانبى رأس مشوه وغريب لإنسان (هو كذلك مجازا) حيث استولى اللون الأزرق على كامل الشكل على خلفية حمراء .. ترى هل هى صدفة أن اللون الأزرق بالذات هو لون الجحيم لدى المصور المصرى القديم.

لا شك أن **مصطفى مهدى** ينتمى إلى المدرسة الاجتماعية فى الفن.. ولكن مع تصورات ترتفع بها تماما، وتبتعد بها كلية عن (الدعائية) و (الفجاجة) والشعارات الطنانة الرنانة..

والاجتماعية لديه تتحدد بمعنى أكثر عمقًا وأكثر جوهرية عما كانت عليه لدى المدرسة الاجتماعية المكسيكية فى الفن (تامايو وسيكويروس وريفيرا وأوروزكو) على سبيل المثال.. وحتى لدى الجزار وعويس ـ مثلاً ـ فى مصر.. فالمكسيكيون عبروا عن منطلقات الثورة وأحلامها فى بلادهم، كما رسم الجزار وعويس أحلام الثورة فى مصر.. السد العالى والعمل والمصانع والفلاحين والعمال.. إلخ، ولكن (اجتماعية) **مصطفى مهدى** من غير هذا القبيل (ولعلنا حاولنا توضيح هذا الاختلاف عبر مقالنا كله) اجتماعية لا تنطلق من الخطاب الرسمى حتى ولو كان ثوريًا، وإنما من خطاب آخر.. مسحوق.. مصادر.. مهدر.. محاصر.. لايصل صوت أصحابه إلى مانشتات الصحف وأجهزة الإعلام، أو أية أجهزة أخرى! ولذلك، فاجتماعيته ـ تشكيليًا ـ ذات طابع سريالى خاص أحيانًا، تلك السريالية التى لا تغادر الواقع ولا تفارقه، لأنها ترى فى هذا الواقع من الغرائب والدهشات والعجائب والمفارقات ما يفوق الخيال السوريالى فى أعظم نماذجه.. وأكثر شطحاته تطرفًا.. هو يقدم عالمًا تتجاذبه مشاعر الخوف والقلق والترقب والهشاشة والدمار والعدم، ولذلك، واتساقًا مع طبيعة اختياره، فأحيانًا ما تغلب هذه الرؤية النزعة السردية على ضرورات التشكيل..

مصطفى مهدى فنان مصرى معاصر يقدم منظومة بصرية وتشكيلية مغايرة، ورؤية جمالية جديدة، وجه راسخ من وجوه المدرسة المصرية الحديثة فى الفن، وهو ينأى عن الأضواء، ويبتعد عن البهرجات الفارغة والمهرجانات الكاذبة.. يعتزل لإبداعه، ويعتصم بفنه وله، وكعادة أصحاب هذا الاختيار الصعب والحقيقى فى الفن والأدب.. تشحب عنهم الأضواء وتخفت وربما تتلاشى تمامًا، لتسطع على الأنصاف والأرباع والكذبة من مدعى الفن ومهرجى الأدب.. أما الزبد فيذهب جفاء، وأما ماينفع الناس حقًا فهو الذى يمكث فى الأرض.. أو هكذا يحدونا الأمل على الأقل.. وبه نصمد ونستمر!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمية رمضان

رسائل الجسد

عند نورا أمين وعفاف السيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مقال بعنوان «ضحكة الميدوزا» تقول هيلين سيسو (Cixous) :

«على النساء أن يكتبن من خلال أجسادهن؛ عليهن اختراع لغة لا تُخترَق، لغة تقوض كل الحواجز، حواجز الطبقة، والبلاغة، والتعليمات والشفرات، عليهن أن يغمرن ويتوغلن في قطع [مجالات] التحفظات الأصلية وأن يتخطينها»(١).

وما من شك أن تلك النصيحة العامة لابد وأن يتخذ العمل بها سمات المواجهة مع العلاقات التاريخية التي ربطت الجسد واللغة في سياق ثقافة الكاتبة. فالحواجز التي ذكرتها سيسو تتطلب في التعامل الفعلي معها تعاملاً مع خصوصيات رؤى مختلفة لعالم تتباين علاقته بالتابو وإن اتحدت في التسليم بفكرته الأساسية. ولنضرب مثلاً من مقال عن الجسد والكلمة لكارما لوكري (Lochrie)، تعرف فيه لوكرى التابو من خلال علاقته «بالقرف» (abjection) أي ما تعافه النفس. وذلك بناء على الفكرة التي تقول بأن التابو هو ما يستبعد أو يقصي أمرًا ما وليكن اكلاً معينًا أو سلوكًا جنسيًا بغرض ضمان حدود الذات(٢).

فالمقدس والكلام لا يزال للوكرى يتسبب وجوده في تخطي وتجاوز وخرق التابو فيتسبب هذا الخرق بدوره في حدوث «القرف» حسب تعريف جوليا كرستيفا(٣). وعلى الرغم من أن كلا من التابو المسيحي واليهودي يقومان على حماية حدود الذات من تهديد ما تعافه النفس من خلال حماية حدود الجسد، إلا أن الفارق الرئيسي بينهما هو أن القانون اليهودي يسعى إلى حماية الجسد الطاهر من الدنس الخارجي الطارئ عليه

في حين أن القانون المسيحي يدرج داخله فكرة «القرف» بجعله الدنس داخليًا: «ليس ما يدخل جوف المرء هو ما يدنسه وإنما ما يخرج منه». وتعتمد **كرستيفا** ومن ثم **كارما لوكرى** بناء على التطور المنطقى لتلك الفكرة نتيجة مؤداها أن مفهوم «الذاتية» فى المسيحية ينبع من الفصل الحيوى بين الداخل/ الخارج ويعتمد عليه بدلاً من حدود الطاهر/ الدنس التى يضعها القانون اليهودى[٤].

والمقارنة الأصلح ولاشك كانت تكون بين القانون المسيحي والقانون الإسلامى على أساس من دورهما فى صناعة الحضارة القروسطية (وهو سياق حديث **لوكرى** فى ذلك المقال). ولكن لا غضاضة فالملحوظة تفى هنا بغرض الإشارة التى تخدم تبيان أهمية توجهات ثقافة ما فى موضوع علاقة الجسد بالمقدس والتابو. فلنتركها وننتقل إلى حيز تراثنا نحن.

إن الجسد فى الإسلام لا يحمل دنسًا أصليًا عليه السعى إلى محوه وإنما عليه عدم التورط فيما قد يفسد نقاءه الأصيل المتمثل فى فكرة الفطرة، التى هى من وجهة النظر الإسلامية، سوية، سليمة. وعلاقة الحواس بالفطرة هى علاقة مؤازرة: فقد جعل الله السمع والبصر والحواس لإعانة الإنسان على الانتباه اللازم لعدم التورط فيما قد يفسد فطرته السليمة وبالتالى يصبح من المنطقى أن يمتد نطاق الحرص على النقاء وما يتطلبه من انتباه إلى الجسد بما هو وسيط ذلك الانتباه: (الوضوء المتكرر، الصلاة خمس مرات، عدم تعاطى المسكرات، ذكر الله.. إلخ).

وتتقابل الفطرة داخل منظومة ثنائيات الخلق الإسلامية (الليل/ النهار، الذكر/ الأنثى. الإنس/ الجن.. إلخ) مع ثقافة السلف ودينه (الجاهلية). فالإسلام يأمر بالتوحيد أمادين السلف فيمارس الشرك ويؤمن بتعدد الآلهة؛ الإسلام يشجع ويحفز على إعمال العقل فى تقييم الأمور والسلف يتبع ما اتبع اباؤهم. وتتضاهى الفطرة داخل تلك البنية مع مفهوم المنطق السليم (common sense) أى ما يُعقل أو ما لا ينفر منه العقل تلقائيًا ويتضامن الاثنان مع الدين الصحيح (الإسلام) نفسه بوصفه «دين الفطرة».

ومما لاشك فيه أن عشرات الأسئلة تلح بإزاء التحولات التاريخية التى أزاحت مفهوم الفطرة عن مكانته المركزية فى تلك المعادلة ووضعته موضع المواجهة النقيضة مع مفهوم الثقافة أى أبعدته عن علاقته الوثيقة بخلق الله البديع ونظامه وأحالته إلى حيز الطبيعة غير المثقفة، فى حين أن موضعه الأصلى هو موضع الإنسان نفسه، موضع الوساطة أو السفارة بين الطبيعة والعقل المدبر لمنظومة الوجود: الله. وربما كان من أجلّ مظاهر ذلك التحول عن فكرة الفطرة هو رسوخ مفهوم عن عدم المساواة بين الذكر والأنثى أشبه بالنسق الذى حمّل حواء وحدها وزر الخطيئة الأولى وربطها بما هو غريزى، شهوانى، حسّى غير عاقل أو غير مفكر كما يتجلى فى أدبيات القديسين فى العصور الوسطى فى أوروبا. فعلى الرغم من غياب فكرة الدنس الأصلى فى الإسلام إلا أن نظام التعارضات الثنائية فى الثقافة العربية القروسطية اختصهن كذلك بقدر أوفر من الدنس، فى تعارض واضح مع السنة المحمدية التى كانت فى مجملها بمثابة ثورة لتحرير العبيد والنساء. وامتدت فكرة التطهر الدينية حيث اعتمد ضمان حدود الذات على ضمان الحدود الفاصلة بين الطاهر والدنس إلى حد «التطهر من»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النساء بعزلهن بل وحجب أصواتهن ذاتها باعتبار أن أصواتهن تجذب وتغرى إلى موضع دنس فى تداعٍ واضح مع فكرة وسوسة الشيطان لحواء دون آدم ثم توليها هى الوسوسة بالنيابة لآدم كما تتجلى فى الآداب الأوروبية فى العصور الوسطى.

ومما يستحق الدراسة على حدة، تاريخ هيمنة الخطاب الوائد لكيان المرأة فى الثقافة العربية وعلاقته بالتحولات التى أنتت بتراجع الفطرة عن الظرف الإنسانى (The human condition) عمومًا وبداية ارتباطها بالشهوانى، الساذج غير العقلانى، غير المنطقى، أى وجوب مواجهة التهديد الذى تحمله فكرة الفطرة الأصلية للسلطة الدنيوية وبالتالى وجوب تهميشها وازدرائها.

والموضوع ولا شك مثير فى حد ذاته إلا أنه لا يدخل حيز اهتمامنا هنا إلا بقدر ما يوفر مقاربة لموضوعنا، وهو الكيفية التى تعاملت بها اثنتان من القاصات المصريات هما **نورا أمين** و**عفاف السيد** مع الذات/ الجسد فى كتاباتهما كما تمثلها قصتين نشرتا فى إبداع يوليو ضمن ملف للكاتبات المصريات تحت عنوانى «دراما» و«دوائر مفرغة»

أى صوت استخدمتا، وهل كان الخطاب فى تلك القصص خطابًا تقويضيًا وإذا كان كذلك فهل خرجتا عن المألوف أم أنهما استخدمتا المألوف ذاته لفعل التقويض؟.

إن الكاتبة العربية تنتمى لثقافة كغيرها من الثقافات طالما استخدمت جسد المرأة لتكتب عليه أعرافها وسربت كل مواجهة مع ما أسمته **هيلين سيسو** «التحفظ الأصلى» إلى صحراء النسيان؛ إلا أنهن إضافة إلى ذلك الإرث العالمى لهن شرف الكتابة فى ثقافة لها موقف خاص من صوت المرأة، ثقافة جعلت من صوت المرأة فى مرحلة من مراحل نموها: عورة وحصرت العورات فيما تكشف لآدم وحواء من جسديهما بعد عصيان الأمر الإلهى، فباتت اليوم مهددة «بالفضح» (وفقًا لذات المنطق) ذلك الفضح الذى يمثله صوت النساء القادرات على البيان والتبيان بعد أن «علموهن الكتابة».

إن ما أقترح هنا هو أن كاتباتنا العربيات على نحو عام ومنذ بداية القرن وعلى اختلاف قدراتهن الفنية استقطعن من المقابلة التى استحدثها خطاب الثقافة الرسمى (على مر العصور) بين الفطرة والثقافة فضاء كتبن فيه من موقع القوة والإيجابية التى تضفيها القدرة على الكتابة ليُعبرن ويُعبرن عن/ إلى «قلب» البنية (بالمعنيين كذلك) التى اعتمدت القراءة ومن ثم الكتابة انساقًا رمزية فى منظومة التعارضات الثنائية التى احتفظت للرجال بالكتابة وكان الحكى فيها من نصيب النساء؛ فنتج عن ذلك نصوص تشى بأمل فى إعادة رسم الحدود وتعد بإعادة النظر فى تركيب العلاقات التى تربط (أو تفصل) المثال بالواقع وتستعيد التابو من حيز «الحديث عنه» إلى حيز «تبيان» انحسار تأثيره الأصلى فى ضمان حدود الذات.

وإذا كانت كاتبات التسعينيات لا يمثلن الريادة فى ملء تلك الفجوة فى ثقافتنا إلا أنهن رائدات فى خيار غير مسبوق فى الكتابة النسائية العربية الحديثة وهو اختيار ذو علاقة وثيقة بالتعبير عن الجسد لم نألفه فى تراثنا إلا كما يتجلى فى «فقه النساء» وما ترتب على ذلك من نبرة صارمة، متجهمة استبعدت تجربة النساء الفعلية بأجسادهن(٥).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما انه من الجدير بالتأكيد أن الكتابة الجديدة بعيدة عن التراث الايروتيكى العربى سواء كتبه رجال أو نساء لأن الجسد فيها لا يكتب من حيث هو أداة للمتعة الحسية وإنما من منظور المعاناة الإنسانية التى تتخلق وتتبلور من خلال العلاقات بين البشر داخل منظومة اجتماعية تحتقر التعبير الجسدى وتعرقل حتى فرص الانطلاق الصحية البريئة من الجنس (ذلك الوحش) تحت شعار الاحتشام والوقار. أما إذا كانت كاتباتنا الشابات يكتبن أجسادهن بمفهوم **هيلين سيسو** فهو ما سنحاول الإجابة عليه هنا وفى مقالات لاحقة.

صيغة الخطاب المفتوح:

يذكرنا الدكتور **جابر عصفور** فى إحدى مقالاته التى نشرتها جريدة «الحياة» تحت عنوان «أنوثة الكتابة» بأن وصية العصور العربية الوسيطة فى تربية البنات التي قالت بألا «تعلموهن الكتابة» كان الهدف منها هو ألا تبعث النساء برسائل يبثونها عواطفهن للرجال.

أى أن فعل الكتابة حين تمارسه النساء بفكرة إقامة الحوار والتواصل بين الجنسين فى ثقافة أدرجت الحدود التى تفصل بين الجنسين موضع التابو فصارت تلك الحدود ضمن ما يميزها عن ثقافات أخرى جنباً إلى جنب السمات الأقل إشكالية مثل عدم شرب الخمر وأكل الخنزير ولعب الميسر.. من ناحية أخرى ارتبطت كتابة الرسائل فى الموروث النقدى العربى بالسلطة وتهميش مادون المركز منها. فالمكتبات عند ابن الأثير على سبيل المثال ترجع طاقتها وحيويتها وثراءها إلى اقترانها بأمور الحكم والدولة[٦].

أى أن الرسالة فى الحالتين من وجهة النظر الرسمية «موظفة» لإرساء الأعراف والتقاليد والنظام، إما بالسلب فى حالة منع النساء من كتابتها أو بإظهارها وتقديمها على الأنواع النثرية الأخرى (مثل المقامة)[٧].

وفى الحالتين كذلك وعلى نحوين متناقضين يشير هذا الموقف إلى اقتران مفهوم الرسالة بسمة تؤكد عليها الثقافة العربية فى أكثر من موقع فيما يتصل بالمعاملات عمومًا، ألا وهى العلنية.

وفى حين اختلف استعمال لفظة «رسالة» ليدخل نطاق المكتوب، اليومى، الشخصى، غير الهام واتسع نطاق الكتابة للنساء ليشمل ما هو أكثر بكثير من كتابة الخطابات الغرامية، ظلت الرسالة (والبريد عمومًا) موضع شك وتخوف على المستوى الاجتماعى، وظلت الأعراف السائدة فى عزل النساء تمنع ما قد يترتب على الاختلاط والكتابة من علاقات.

وهو ما تصوغه **نورا أمين** فى جملة بديعة فى بساطتها تقول:

«نتحايل على تقاليدنا ونمرر عديدًا من الأوراق من تحت المائدة»[٨].

أما السياق الذى تُفجر فيه تلك الجملة البسيطة الأبعاد الكاملة لمنظومة تقوم على التعامى والنفاق فالآتى:

«... بعض الشرثرة حتى يصبح الوقت مناسبًا كى تتلامس أيدينا دون حرج، فنلتهم - فى أناقة أو فى هرج - بقية الأذرع والأكتاف والصدور إلى آخره، ونرتاح بعض الشىء»[٩]. بعدها «تمرر الأوراق» لا قبلها! والمفارقة هنا

في كامل فظاعتها: أن العلاقة الجنسية وليمة أبيقورية (Epicurean) على غرار ولائم فلليني الرومانية حيث يسقط الأكلون (والاقتباس من «دراما» لنورا أمين):

«عن مجاراة الرغبات التي تأكل [هم] واللعبة التي تتغذى عليه [هم]»(١٠).

في ترتيب الفقرة تتقابل الوليمة الحسية ووجه الخدعة الصغيرة البرىء الذى يستدعيه تبادل الأوراق بين حبيبين خلسة بوصفه نسقًا رمزيًا في منظومة لا تتعاطف مع الحب سواء أكان افلاطونيًا او غيره لتأكيد الشفقة التي يستحقها الحبيبان؛ في حين يتوحد فعل الجنس بينهما مع وجه الخدعة الآخر المحتوى في مفرداتها التي تحيل إلى لعب القمار والمقامرة كما تحيل إلى المراوغة السياسية والتآمر: نتحايل - نمرر الأوراق - تحت المائدة.. وبذا تخرج لغة الاختلاس من وراء قناع البراءة (الذى يختلس الحب) لتكشف عن اندراج العاشقين في لعبة الغش والخداع. وينبثق من تلك المفارقة المزدوجة السؤال المتضمن في النص عن المعنى والجدوى في نبرة الحكم المسبق على المستقبل، مستقبل تتكشف نهاياته في بداياته وتغمر النص كله في مرارة المفرقة المسبقة:

«ننتهي إلى شيخوخة ونحن في مقتبل العمر»(١١).

المدهش في هذا النص هو أنه يطرح نفسه على مستوى الرسالة الرومانسية المباشرة ويعزز هذا «الفخ» تكرار الجملة الافتتاحية:

«اتبادر إلى ذهنك أحيانًا اليس كذلك؟» لتأكيد الثنائية الحميمة المفترضة بين فتاة تعاني أسى المعرفة وحبيبها الذى غاب. فتكرار السؤال الافتتاحي يتضامن والفعل المضارع الذى يسيطر على زمن «الترسيل» لينزلق بالقارئ إلى حلقة مفرغة ظاهرها الشجن ومركزها سرمدية مخيفة تستعيد كل «الأفعال» بنفس الترتيب وتجبره على اجترار ماض أزلي بلا أمل في انعتاق أبطاله المتوهمين - كاتبة الرسالة ورجل كانت له معها علاقة، أما بطله الحقيقي فهو «نحن»:

«نتأثر، ونشرد، ونصمت. ثم نكف نهائيًا عن الحياة ونحقق النهاية المرجوة»(١٢).

في استحضار لبلاغة الإيجاز العربي المتلازمة والتهوين من شأن الحياة وفي علاقة معاكسة مع المنظور الذى أوحى بها:

وإذا كانت قصة **نورا أمين** تبرز انحسار مفاهيم العلاقات الحقيقية وغياب الأمل والهدف وبالتالي المعنى بتأكيدها على الكُلبية (cyriciun) التي تتولد من تكرار التجربة الحسية في غياب مناخ يشجع على الصدق فإن قصة **عفاف السيد** «دوائر مفرغة» تضع المسألة على نحو أكثر مباشرة برغم لجوئها إلى السوريالية في كتابة المفارقة/ الجرح المتمثلة في التناقض بين التحقق في علاقة مع الجنس الآخر وأحكام السلوك القويم لأنها تطرح الفجوة من خلال العنف الذى يقع على جسد الأنثى (المختص بقدر أوفى من الدنس وبالتالي بقدر أوفى من أساليب «التطهير») وفي حين تخلق قصة **نورا أمين** فضاءها من جدلية البراءة والذنب وقد حُلّتْ في معرفة نهائية دون أمل في خلاص، مما يضفي على المعرفة في تلك الجدلية بعدًا فلسفيًا، انطولوجيًا يرسله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صوت الأنا الكاتبة فإن «دوائر مفرغة» لعفاف السيد تقوم على إعادة تقديم العناصر المكونة لوعى الذات فى خلط متعمد يجعل من المعرفة كيان طارد للأنثى لما يتضمن من «توقيع» الأذى والألم على جسدها:

«يضغط الأستاذ كتفى ويرشق العصا فى اطمئنانى، كل أهل النار من النساء... لكن الرجال الكاذبين دائمًا يتكئون على الأرائك وحدهم»(١٣).

المعرفة هنا تتمثل فى اكتشاف الفجوة التى يفتعلها شرط مستحيل يقتضى من الأنثى التى تريد المعرفة وأد أنوثتها وهو وأد مضاعٍ لوأد الذات لما هى مرتبطة بالحاجة الإنسانية العامة إلى الترقى الروحى:

«لن يعرف الأستاذ أنى وأدت أنوثتى وعدت نعجة لا يعنيها الصعود على سلم النور»(١٤). (المعراج).

أما هذا الخلط بين نسقى المعرفة الدينى والعلمى فيحول الصراع المفترض بينهما عن هدفه التقليدى وهو الاستحواذ على «الحقيقة» إلى موقف تآزر وتضامن ضد جسد الفتاة بحكم سوريالية المقابلات فى وعى الفتاة:

«رائحة الدم فى حصة الأحياء «مجدولة» مثلها مثل ضفيرتها «الكستنائية» وضفائر النسوة اللاتى «لا يحضن وهن معلقات» من شعورهن فى النار»:

«رائحة الدم المجدولة فى حصة الأحياء، انكمش على عشقى وهو يقول إنى فأرة مهذبة ويجذب شعرى، أتمنى أن ينفصل رأسى وأسترسل بين السماوات، لكنى محصورة بين ادعاءات عشقه، سوف نعلق من نهودنا لأننا نساء».

هكذا فى زخم متلاطم وتشتيت مقصود لكل منطق تفرضه تداعيات العنف الواقع على الجسد ليصبح العنف هو الوجود وما بعده: العصا فى يد الأستاذ، التهكم والصفع وجذب الشعر على يد الحبيب، وفى الآخرة الجحيم حيث النسوة معلقات من ضفائرهن ومن نهودهن يصرخن.

الصوت الأحادى الأنثوى يتكلم هنا من موقع الجسد (عاكس المؤثرات) بل هى لا تتحدث كما قالت هيلين سيسو عن القديسة المجنونة مرجريت كمب: «بل ترتمى بجسدها المرتجف إلى الأمام.. لحمها يتكلم الحقيقة. إنها تعرى نفسها فى الواقع، هى تمثل حسيًا ما تفكر به وتشير إليه بجسدها».

وهو ما لم يكن من الممكن فى لغة تتراكم بدلاً من أن تتفجر فى جدلية تداعى تلفت النظر إلى مركزية الجسد فى النص من ناحية وتشظيه وتبعثره «بين الآيات» من ناحية أخرى أى بين عذاب جهنم الجسدى والتربية المتعامية عن البعد الجنسى للجسد والآخر (الرجل) المتعامى عن وجود صراع من الأصل، وأنثى تود الارتقاء بوعيها لتحقق التسامى الذى تؤهله المعرفة للإنسان.

وبذا تكتمل للجسد صفته كضحية للتعذيب وتكتمل الحلقة المفرغة التى يُنكل فيها بوعى الفتاة بلا أمل فى انفراج إلا بتحرى الفجوات فى منظومة تحتفظ للرجال وحدهم بالغفران:

«اكتشفت الفجوات، فلم يشغلنى أمر حبيبى وهو يرتع بين الصور والأبكار(١٥) ولكن بعد أن يكون الجسد قد «تناثر» بين «الآيات» وتشظت الروح بين «الحنين والفقد».

رسالة للغفران كتبتها امرأة بجسدها.

فى بداية الفصل السادس من كتاب **مارينا ستاج** «حدود حرية التعبير» اقتباس صغير يقول:

«إن السؤال وثيق الصلة بأى مرحلة من مراحل التاريخ الإنسانى ليس هو:

«هل هناك رقابة أم لا؟ وإنما هو بالأحرى: تحت أى نوع من أنواع الرقابة نعيش؟»(١٦).

إن سلطة الرقابة بالنسبة للكاتبة مثل سلطة التابو بالنسبة للسلوك ولكن فى حين تستدعى الرقابة (سواء مباشرة أو غير مباشرة) التغاضى عن تسمية ما يخدش قناع الحشمة أو قناع تكامل المنظومة الاجتماعية أو الدينية أو السياسية فى نقطة تاريخية ما(١٧)، يستدعى التابو العزوف الفعلى عما يخدش النقاء. أى أن الرقابة ذات علاقة وثيقة بتماسك الذات وهو ما يقترب بها من فكرة التابو فى الحفاظ على حدود الذات الجماعية من ناحية وفى الوقت نفسه ينأى بها عن وظيفته على مستوى علاقة الفرد بالمقدس، لأن لها صفة سياسية (بالمفهوم الأوسع) فى حين أن صفة التابو الأساسية ثقافية/ دينية.

إن تابوهات الرقابة هى الجنس والدين والسلطة (وليس السياسة) فهى ليست دائمًا بهذا الترتيب كما أن فعل الجبر فيها تتفاوت قوته من حقبة إلى حقبة وفقًا للظرف السياسى المحتم لها. أى أن الرقابة وهى أداة قمع سلطوية قد تستخدم التابو لتبرز أو تسكت ذلك الخطاب أو ذاك وفقًا لمصلحة السلطة. وبالتالى فإن التابو الذى تخترقه الكاتبة العربية اليوم من الأسهل تصويره على أنه تابو الحديث عن الجسد الأنثوى فذلك يمكننا من احتوائه فى الظرف الاجتماعى الحالى أو حتى توظيف فن الكتابة فى مواجهة الردة التى يعانى منها مجتمعنا ونخاطر بالتالى بالمعايير الفنية فى سبيل درء مؤثرات خارجية ولذا علينا التذكر أن ما نتوجه إليه كاتباتنا اللواتى يستحققن هذا الوصف هو تابو من نوع آخر، يشمل مجمل مظاهر ثقافة بأسرها: تابو إعمال العقل الذى تجلت مظاهره فى مصادرة الإبداع واستتب له الأمر يوم ارتأت السلطة مصلحتها فى واد حرية التفكير وبذا تكون كل من **نورا أمين وعفاف السيد** قد تعاملتا مع التابو بتأكيد أكثر أو أقل على الجسد . **نورا أمين** فى إبرازها لكلبية العلاقات فى مواجهة تمسك الأعراف المنافقة بتصدير رومانسية كاذبة لدى تقديمها للذات الجماعية **وعفاف السيد** فى وصفها السوريالى للعنف الذى تختص به المرأة دون الرجل داخل منظومة اجتماعية مزدوجة اختصت النساء بقدر أوفى من الدنس والشبقية والتلاؤم.

ختامًا أسوق فقرة من كتاب «أفق الخطاب النقدى» للدكتور **صبرى حافظ** يقول فيها:

«إن الخلط بين الكاتب وشخصياته أقل فى روايات الرجال، منه فى الرواية النسائية. وربما يعود ذلك إلى مصادرة أساسية، وهى أن مجال حركة المرأة ضيق، وخبراتها الاجتماعية محدودة؛ أو بمعنى أدق أن تقلص الفضاء الذى تتعامل معه، هو الذى يشجع القارئ، على التوحيد بين الكاتبة وشخصياتها. ناهيك عن تلك النزعة المضمرة التى تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية، وإن تجعلها نوعًا من السير القصصية، لإخراجها من مجال الرواية الجادة. وناهيك أيضًا عن نوع أسوأ من الإضمار، لا يريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تبدع أدبًا، أو أن تكتب شيئًا لم تعشه، ويسعى إلى استخدام كل ما تبدعه ضدها، بصورة تحد من خيالها، وتحكم حصار التابو أو أطروحة المحرمات».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

١ - Hélen Cixous
Langh of the Medus Trans. Gohen and Coohen new french feinisus Ed. Marks and De Cossadmsetts press. 1980. p. 245 - 264.

٢ - Ed. Allen J. Franyzen.
Speaking Two Langnays karma Lochrie. "The Langnay of Transgression:Body. flesh,, and ward in mystical Discourse". Albany state university of N.Y. Press. 1991. p. 128- 129.

٣ - نفسه.

٤ - نفسه.

٥ - انظر: ليلى احمد في Feminiist Issues spring 1989. Vol. 9, no 1 مقال بعنوان Arab Culture and Writing women Bo- dig p. 41-54 حيث تقول احمد بأن فقه النساء كان يستفتى النساء وتضرب مثالاً بإحصائية قام بها ابن رشد، لتؤكد من ضمن أطروحتها أن صوت المرأة العربية في شئونها لم يكن موجودًا تمامًا. وهي تستخدم استراتيجيات نقدية تستخدمها الناقدات الغربيات كثيرًا، عندما يكتبن لغة أخرى. فهناك العديد من الأمثلة التي تقول بعكس ما تطرحه أحمد. ثم أن ابن رشد لا يمثل الخطاب الرئيسي في الفقه في العالم العربي اليوم.

٦ - انظر: الفن العربي في دراسة بديعة بعنوان «الموقف من القصص في تراثنا النقدي». مركز البحوث العربية. القاهرة. ١٩٩١. من ٥٧: ٩٦. ص ٣٠: ٤٦.

٧ - نفسه حيث تسوق الدكتورة ألفت العديد من أقوال النقاد العرب لإبراز الازدراء الذي عانت منه فنون «التأليف» ونقتبس هنا ما أوردته عن ابن الأثير في حديث عن الحريري:
«إن صاحب الطبع في المنظوم يجيد في المديح دون الهجاء، أو في الهجاء دون المديح، أو يجيد في المراثي دون التهاني، أو في التهاني دون المراثي وكذلك صاحب الطبع في المنثور. هذا ابن الحريري صاحب المقامات، قد كان على ما ظهر عنه من تنميق المقامات واحدًا في فنه، فلما حضر ببغداد ووقف على مقاماته، قيل هذا يُستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة ويحسن أثره فيه، فأحضر وكلف كتابة كتاب، فأفحم، ولم يجر لسانه في طويله ولا قصيره، وهذا مما يعجب منه، وسُئلت عن ذلك فقلت لا، (لأن المقامات مدارها جميعا على حكاية تخرج إلى مخلص).
وأما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجددة على عدد الأنفاس، ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المغلق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين فإنه يدون عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري حجمًا». (الموقف من القصص ص ٤٣).

٨ - نورا أمين «دراما» إبداع. يوليو ١٩٩٦ العدد السابع ص ١٠٥.

٩ - نفسه.

١٠ - نفسه.

١١ - نفسه، ص ١٠٦.

١٢ - نفسه.

١٣ - عفاف السيد، «دوائر مفرغة»، إبداع، يوليو ١٩٩٦، العدد السابع، ص ٨٧.

١٤ - نفسه.

١٥ - نفسه.

١٦ - مارينا ستاج، «حدود حرية التعبير»، ترجمة: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.

١٧ - انظر: نفسه، ١٠٣ - ١٧٥.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاكر عبد الحميد

صورة الذات وصورة الآخر

فى رواية «حكايات المدندش» لأحمد الشيخ

«حكايات المدندش» هى الجزء الثالث من خماسية «الناس فى كفر عسكر» التى يكتبها احمد الشيخ عملاً متميزًا عن القرية المصرية فى النصف الثانى من القرن العشرين.

الأجزاء التى صدرت من هذه الخماسية هى «الناس فى كفر عسكر» و«حكاية شوق» ثم «حكايات المدندش» وهذه الأجزاء يمكن قراءتها باعتبارها أعمالاً مستقلة، كما يمكن أن تقرأ باعتبارها تمثل حلقات متصلة من عمل روائى واحد كبير ومتميز فهناك مثلاً شخصيات قام على اكتافها عبء أحد الأجزاء «شخصية شوق» فى «حكاية شوق» مثلاً نجدها تظهر بشكل هامشى أو جزئى فى عمل آخر (شخصية شوق فى حكايات المدندش مثلاً) وهكذا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدندشة تعنى تعدد الألوان والملابس والأمزجة، وهى تعنى أيضًا التنوع فى الوحدة، فمن بين مجموعة الألوان ـ الأقمشة ـ الصبغات ـ البشر.. إلخ تصبح الدندشة هى الحالة البارعة أو الظاهرة أو المتجلية بفعل قوة ما خفية تجمع بين هذا المتناثر كله فى وحدة واحدة.

الدندشة حالة خاصة بالبلدة، أو الكفر، الذى تدور بين جنباته الرواية، وهى حالة خاصة بـ «حسنين» المدندش الشخصية المحورية فيها، وهى أيضًا حالة خاصة بالرواية ذاتها التى تجمع بين دفتيها كل هذه الشخصيات المتناثرة والمتنوعة، ولكنها المرتبطة فى نفس الوقت، برباط خفى ما يجمع بينها.

يصعب أن نتحدث عن كل محاور هذه الرواية المتميزة، ونكتفى باختيار محور واحد هو: صورة الذات وصورة الأخر، كى نتحدث عنه ببعض التفصيل.

صورة الذات وصورة الآخر:

صورة الذات هى مجموعة الخصائص أو الصفات التى تنسبها إحدى الشخصيات لنفسها وتراها مصاحبة لها ومستمرة معها. أما صورة الآخر فهى مجموعة الصفات والخصائص التى تنسبها الذات للآخر، والجدير بالذكر أن الذات قد تكون ذاتًا فردية خاصة بشخص واحد لا غير وقد تكون ذاتًا جماعية خاصة بجماعة ما أو أمة ما وكذلك الحال بالنسبة لصورة الآخر قد تكون خاصة بفرد أو جماعة أو شعب أو أمة. ونتحدث أولاً عن صورة الذات الفردية كما عبر عنها «حسنين المدندش» الشخصية المحورية فى هذه الراوية.

أولاً: صورة الذات الفردية

وهى تظهر فى الحالات التى يظهر فيها الضمير «أنا» على نحو مباشر أو غير مباشر أهم خصائص صورة الذات الفردية كما تكشف عنها الصفات المباشرة أو غير المباشرة التى ينسبها حسنين المدندش لنفسه هى:

١ ـ تنوع الاهتمامات والإمكانات دون الوصول إلى مرتبة التمكن من اى منها:

فالمدندش هو حلاق القرية ومداوى جراحها وهو طبال الكفر وزماره، ونداب الموتى، والمغدورين.. وحافظ نصف القرآن. وهكذا فإن صورة المدندش هنا هى صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التى عبر عنها المثل الشعبى القائل «سبع صنايع والبخت ضايع».

٢ ـ الميل إلى التقليد والمحاكاة والسخرية:

فهو قادر على تقليد أصوات أهالى القرية وطرائق مشيهم وطرائقهم فى النحنحة والنداء وغير ذلك من السلوكيات.

٣ ـ دقة الملاحظة:

فهو يعيش وسط الناس ويراقبهم ويظهر عيوبهم «يتفرج عليهم ثم يفرجهم على أنفسهم».

٤ ـ المشاركة دون مشاركة:

فالمدندش له نصيب فى كل نبيحة، لكنه نصيب قليل، قليل مثل حظه فى الحياة، وهو رغم الفقر وقلة الحيلة (محسوب حسابه) لكن إحساس الآخرين به بشكل عام ضعيف وهامشى ومؤقت، وعابر تدور داخل المدندش دائمًا صراعات كثيرة بين البوح والكتمان، بين الاحتفاظ بأسرار الرجال والنساء أو الكشف عنها، المطلع على كل شىء، والذى يشعر دومًا أن لسانه مفلوت يوشك أن يرميه دومًا فى الهلاك لولا لجام العقل «وهو يعانى دومًا هذا الصراع لأن لديه دومًا رغبة فى البوح، وعندما يفشل فى البوح لآخر، لصديق أمين، يبوح لنفسه بكل الأسرار، فهو يقول مثلاً لنفسه انصح صاحبك من الصبح لحد الضحى.. وامسك لسانك حتى لا يفلت مثل جواد جامح بلا لجام ويقول الكلام الصريح، الكلام الصريح يا مدندش يكره فيك الأكابر ولا يحمى الفقراء أو الطالعين على السلم». يقول عن نفسه فى أحد المواقف «وعدت العمدة مرة ولكن وعد اللسان شىء والقدرة على إسكاته شىء آخر».

٥ ـ الإحساس بالفكاهة والخيال الأسود:

فالمدندش ساخر دومًا من نفسه ومن الآخرين وهو لا يستطيع أحيانًا أن يمنع نفسه من الضحك فى مواقف تثير عادة البكاء، من ذلك مثلاً ما حدث من ضحك هستيرى مفاجئ ومستمر انتابه خلال جنازة «رجب الأعور» حين تذكره وهو فى مواقف عديدة خلال حياته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو ينافق ويرجو ويتمنى.. إلخ. ثم وجده الآن فى هذه الحالة الختامية المزرية.

٦ ـ الرومانسية:

فرغم ظروفه شديدة القسوة يقول المدندش إنه من الممكن أن «يعشق الرجل امرأة بسبب انتظام أسنانها وينسى أنها بربرية».

٧ ـ الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة:

فهو يصف نفسه كثيرًا بأنه «الغلبان الحاوى فاعل الأفاعيل الذى لم ينتصر على من يعاديه مرة فى عمره» وأنه «مجرد طبال ونداب ومناد وحافظ كلام فارغ أضحك به على العيال».

وأنه أيضًا «القوال الذى يحتال كل يوم لكى تستمر الحياة، ولكى أحمى نفسى من اكتمال الهزيمة، بلا سند حقيقى يسندنى. لا عزوة ولا أرض ولا دار عليها القيمة» وأنه أيضًا بختى محاط بالأعداء المنظورين وغير المنظورين يعادينى فى الكفر فقرى وقلة بختى والجهل الحاكم المتحكم فى مصائر الواعين .

٨ ـ الشعور بالظلم:

يشعر المدندش أنه متميز وأنه مختلف، وأن لديه طاقات وإمكانات ليست متوفرة لكثيرين لكنه يشعر أيضًا بوجود «قسمة غير عادلة ورثناها دون أى اعتبار للقدرة».

ويقول أيضًا «نصيبى من الدنيا أن اكتفى بالنظر والسماع والقول» ويقول كذلك «لا زوج لى ولا خلفة ولا حتى حلم فى المستقبل».

فالمدندش يعيش وسط الناس، يلاحظهم، ويتحدث معهم، ويشاركهم مناسباتهم المختلفة وهو كثير السفر، كثير المعرفة بالناس، كثير القراءة، ولو عن طريق سرقة الكتب، راغب فى العلم والمعرفة، راغب فى التواصل مع الآخرين، يتمنى حب النساء ويتمنى أن يكون له ولد، لكنه يشعر فى نفس الوقت أن الدنيا تتجاهله ومن ثم فهو يرد عليها بالمثل بأن يتجاهلها فيقول عن نفسه «تبارك جل شأنه أعطانى حس الفقراء الذى لا يخيب وزرع فى قلبى الجسارة فعرفت أن الدنيا برطوشة قديمة يسكنها التراب ويغطيها، وأن الأكابر مناظر، والسواقى تديرها المواشى وأن الشمس رغم قوتها وشدتها لا تقتل دود الأرض» ويقول أيضًا «دفنت كل شىء فى مقبرة من صنعى ونسيت كل شىء ربما بعدها هان عندى أى شىء، عشت على هواى، إن كان لى هوى، محبوسًا باختيارى فى حدود الكفر».

١٠ ـ ارتداء الأقنعة:

فالمدندش رغم علمه يتظاهر بالجهل، ورغم معرفته يتظاهر بالبلاهة ورغم وعيه يتظاهر بغياب الوعى هو دائمًا يرتدى قناع الجهل ويقول عن نفسه «جهلى فى الكفر أكرم من معرفتى، جهلى، أو ما يبدو لهم أنه جهلى يعيشنى بينهم. وإذا ظهرت لهم معرفتى بالأشياء جرجرونى إلى سكة المشاكل وعاصونى بالهباب» ويقول أيضاً «جهلى يعيشنى ومعرفتى تهيننى وتقلل قيمتى».

١١ ـ السذاجة والميل إلى التصديق:

فعندما وعدته البدوية (وهيبة) التى عشقها أنها ستعود مرة أخرى بعد أن خدعته بحبها ظل ينتظرها طيلة حياته وطال انتظاره لها ولم ترجع أبدًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٢ ـ الشعور بالوحدة والاغتراب:

يقول المدندش كثيرا عن نفسه «انا وحيد» وهو رغم وجوده وسط الناس يشعر بأنه غريب عنهم فيقول عن نفسه «انا الغريب المقطوع من شجرة الأموات» ويقول ايضًا «لا حساب لى رغم ما يبدو لى فى لحظات الانبساط اننى محسوب ومرغوب ومطلوب، لكن فى اللحظات الحاسمة أرانى فى هامش الهامش اكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ وقدرة اللسان على البوح والشرح والكلام. كأننى مقطوع اللسان بالفقر والعوز وعدم الاستناد الحقيقى إلى أى شىء أو أحد، وحدتى بعد كل هذا الزمان من السعى قاسية، ربما يصيبنى مرض فلا أجد من يرعانى أو يحوطنى بالعطف أو الاهتمام، لا زوج ولا أولاد ولا مال ولا عزوة».

إن صورة المدندش هنا هى أقرب ما تكون إلى صورة الغريب كما عبر عنها «ابو حيان التوحيدى» حين قال فى كتابه «الإشارات الإلهية» واصفًا الغريب بأنه «من ليس له نسب، من ليس له فى الحق نصيب» وأنه إن حضر كان غائبًا، وإن غاب كان حاضرًا، الغريب من إن رايته لم تعرفه، وإن لم تره لم تستغرقه» وانه «من إن أقبل لم يوسع له، وإذا أعرض لم يسأل عنه... وإن مرض لم يتفقد» وإنه أيضًا «من إذا ذكر الحق هجر، وإذا دعا إلى الحق زجر» ويقول التوحيدى أيضًا «يا رحمتا للغريب طال سفره من غير قدوم، وطال بلاؤه من غير ذنب، واشتد ضرره من غير تقصير، وعظم عناؤه من غير جدوى».

١٣ ـ الشعور بالهامشية:

نتيجة للإحساس بالوحدة والغربة والاغتراب وعدم المشاركة، وقلة الحيلة، يزداد إحساس المدندش بالهامشية «كيف دوختنى الدنيا وحرمتنى من القدرة على الرد كيف سلبتنى كل الحقوق ووضعتنى فى خانة الضعفاء والمحصورين، وعلى أى أساس أخذت منى وأعطت لمن هم اقل وعيًا وإحساسًا بالناس وتصاريف الأحوال؟ مطرود انا فى كل مكان وإن كنت موجود فى كل الأماكن» وأيضًا ما سبق ذكره فى الفقرة السابقة «ارانى فى هامش الهامش اكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ.. إلخ».

١٤ ـ الميل إلى التلون وفقًا لما تقتضيه المواقف:

المدندش عارف ويتظاهر بالجهل، فاهم ويتظاهر بالعته، بعيد وقريب، ومرتدى اقنعة، وقد مر بموقف عنيف فى حياته حينما حاول العمدة استدراجه كى يشى بصديقه سيد أفندى عوف الذى كان المدندش يحبه، جلس مع نفسه وفكر وقال بأن «سلوك المرء يتوقف على فكرته عن نفسه وعن الآخرين» (هذا كلام صريح عن اهمية فكرة صورة الذات وصورة الآخر حتى لدى المدندش نفسه) وقال بأن الإنسان يمكن ان يكذب من كثرة الخوف او احتيالاً للحصول على وجبة دسمة» وانه ايضًا يمكنه «ان يساير اى واحد من اهل الكفر فى كلامه عن غيره، كل واحد فى نفسه سلطان ويحق له ان يرى نفسه افضل او اقوى او اضعف او حتى اغنى من غيره او افقر» ثم استعرض المدندش حالاته نفسه حينما يجد نفسه مضطرًا للتعامل مع الناس «عندما اسمع فلابد ان اساير وادعم واشجع واهدى واحيانًا اضع على شعلة النار مزيدًا من السيبرتو».. اشعلها نارًا حامية وانا عارف حدودها ومداها وإمكانياتها.. وفى اوقات أخرى أقوم بدور عسكرى المطافى حامل الخرطوم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ا لكبير الطويل والماء يندفع بشدة لتخمد النيران فى اقصر وقت، اقوم بذلك أحيانًا، كل وقت له اذان كما يقولون».

١٥ ـ الميل إلى التفلسف والرؤية الكلية للواقع والحياة:

فالمدندش له آراء فى البشر وسلوكياتهم وشخصياتهم، ولديه آراء حول الفقر والغنى وحول التغيرات التى تحدث فى المجتمع وحول الحبس أو السجن، الذى «ليس هو مجرد جدران وحارس يمنعك من الخروج والدخول بحريتك. الحبس أنواع وأقساها ذلك النوع من الشعور بضيق الدنيا حول النفر منا. ذلك الضيق الذى يسك كل السكك فى الوجه». كما يشعر المدندش بالغيظ من هؤلاء البشر فى أماكن عديدة الذين عاشوا أعمارهم عبيدًا مع أن الحرية كانت فى متناول أيديهم ويقول «حتى لو كانوا أفقر الفقراء أو أعجز العجزة أو أضعف المحكومين، فكل ذلك لا يمنعهم من أن يعيشوا أعمارهم أحرارًا».

١٦ ـ الاحتيال:

يرى المدندش أنه فى مواجهة إعراض الدنيا وتجاهلها له وقلة حظه، وشعوره بالفقر والعجز والإحباط على نحو دائم لابد له من وسيلة يواجه بها هذا العالم القاسى، وقد وجد أن أنسب الوسائل بالنسبة لمن كان فى مثل حالته هى الاحتيال ولذلك يقول عن نفسه «البهلول الناصح يحتال على الدنيا ويلاعب خلق الله، يهرب منهم إذا كان الهرب ضرورة ويداديهم إن أفلح، وإذا انقلبت الدنيا فلا مانع من أن ينقلب البهلول ويسبح مع التيار».

١٧ ـ الازدواجية والانقسام:

البهلول البهلول حسنين المدندش منقسم مزدوج متعدد الشخصيات يحادث نفسه ويحاورها ويتحول إلى «إنسان وشيطان، ملاك وإنسان، رجل وامرأة فاجرة، طفل وكهل، مملوك ومالك، حاكم ومحكوم»، كما يحضر مع هذه الثنائيات أحيانًا شخص ثالث لا ينحاز لأى من الطرفين على حساب الآخر. شخص أكثر عقلاً واتزانًا هو مركب النقيضين إذا استخدمنا مصطلحات هيجل.

١٨ ـ حالم بالطيران:

تكثر لدى المدندش الأحلام التى يتحرك فيها بحريته طليقًا فى فضاء الكون، يحلم بطيرانه وتحركه حرًا هروبًا من قيود الحياة والذات الكثيرة التى يرسف فيها يحلم بأن يحطم قيود الفقر والوحدة والشعور بتفاهة الحياة.

١٩ ـ الرغبة فى التحول والتغير:

بدأت هذه التحولات حينما شارك المدندش إبان وجوده فى النوبة فى عملية سرقة لبعض الآثار المصرية القديمة، وتم القبض عليه وعقابه، وقد كانت هذه الحادثة بداية التحول فى مشاعره الخاصة نحو الوطن «اكتشفت بمرور الأيام أننى كنت أعمى القلب، لأننى وأنا واحد من أولاد البلد المسلوب كنت أسلبها وأحسبنى من الشطار». كذلك كانت خبرات القراءة والاطلاع على الكتب والتعامل مع المثقفين فى القاهرة من أسباب حدوث تغيرات كثيرة فى طرائق فهم وشعور وسلوكيات المدندش «وأنا قرأت بعض هذه الكتب، وكادت أن تبدلنى، تغيرنى، تنزع عن جلدى جلدى، وتغطينى بجلد غيره، لكننى كنت مزروعًا فى طين الأرض».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن هذه الرغبة فى التغيير تظل كامنة عند حدود الرغبة ولا تخرج إلى سطح الفعل إلا قليلاً.

٢٠ ـ الوعى بالخصال الإيجابية فى الشخصية:

رغم الخصائص السلبية الكثيرة التى ذكرناها عن المدندش فى ضوء صورته عن نفسه إلا أنه يرى نفسه ايضًا على أنه يمتلك العديد من الخصال الإيجابية لعل أهمها ما يلى:

أ ـ الرغبة فى التمرد على الظلم ورفض العبودية والقسمة الظالمة.

ب ـ إمكانية الكلام فى الوقت المناسب: رغم محاولاته الدائمة للكتمان وعدم البوح يقول المدندش «لكن يا سادة هل كان يجوز لرجل مثلى ضرب الدنيا برطوشه أن يسكت».

جـ ـ الجرأة المحدودة: فهو يقول «أعيش بجرأة من يملك أى شىء مطلوب يملأ خواء البطن، كل شىء يسد الجوع مسموح لأمثالى أخذه».

د ـ التشكك الإيجابى فهو لا يقبل الأمور على علاتها، ولا يصدق كل ما يقال له، بل يعيد تقليب الأمور على جوانبها المختلفة أملا فى الوصول إلى الحقيقة.

هـ ـ حب الوطن: «فهو يتحدث دائمًا عن نفسه عن أنه رغم غربته واغترابه يشعر بأنه مزروع فى طين الأرض» محميًا برائحة الغيطان ونسيم الفجر وخبث الناس وحيطتهم ويقول أيضًا «أرانى مثل بذرة أو حبة مدفونة فى طين الكفر خروجها موت وفناء».

و ـ الإحساس بقيمة الذات: فهو يقول عن نفسه أنه رغم ظروفه الصعبة والقاسية ورغم خبراته المريرة فى الحياة «لم أخدع أو أنخدع أو أخون» وأنه أيضًا «شخص مهم وله قيمة وأنه، محسوب حسابه وله امتيازه الخصوصى عند الأكابر والأصاغر».

ز ـ النقد الذاتى: فالمدندش ينتقد ذاته ويلومها، وينتقد قناعته ورضاه بالقليل، وينتقد حبه البالغ المتطرف للناس، وللكفر، ويرى أن عيبه الأساسى هو أنه كان يمشى فى بعض الأوقات «فى ركاب السادة ومشاريع السادة، يطعموننى مرة فأصير من الأتباع، وفيًا أكثر من كلب، وطيعًا أكثر من حمار، ورعديدًا أكثر من أرنب. ولابد أننى ساعدتهم على اختطافى من نفسى».

ح ـ المدندش أيضًا حالم بالعدل شاعر بالظلم ويرى الدنيا ثابتة رغم تغيراتها وأن العدل أساس الملك.

الخلاصة:

يمكننا القول بأن خصال المدندش هنا تكشف عن حالة فريدة من الدندشة، حالة اجتمع فيها كل شىء، الشىء ونقيضه، الخصال السلبية والخصال الإيجابية، وهى نموذج مصغر فريد للشخصية المصرية بمستوياتها المثقفة وغير المثقفة خاصة خلال النصف الثانى من القرن العشرين مع التحولات الهائلة فى بنية المجتمع بدءًا من ثورة ١٩٥٢ وانتهاء بالانفتاح والنفط والخصخصة والصلح مع إسرائيل والهجرة الهائلة التى طرأت على الريف المصرى.

المدندش إذن هو قناع اختفى وراءه المؤلف كى يقول لنا ما أراد أن يقوله عن هذه التحولات الهائلة فى بنية الوطن وفى بنية شخصياته بشكل عام. والخصال التى حددها المؤلف لهذه الشخصية كما صورها وكما رصدنا بعض ملامحها هى على النحو التالى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تنوع الاهتمامات والإمكانيات دون الوصول إلى مرتبة التمكن من أى منها - الميل إلى التقليد والمحاكاة والسخرية - دقة الملاحظة - المشاركة دون مشاركة - صراع العقل واللسان - الإحساس بالفكاهة والخيال الأسود - الرومانسية - الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة - الشعور بالظلم - العزوف عن الدنيا والإقبال عليها - ارتداء الأقنعة - السادجة - الشعور بالوحدة والاغتراب - الشعور بالهامشية - الميل إلى التلون وفقًا للمواقف - التفلسف والرؤية الكلية - الاحتيال - الازدواجية والانقسام - الحلم بالطيران - الرغبة فى التحول الإيجابى - الرغبة فى التمرد على الظلم - الجرأة المحدودة - التشكك الإيجابى - حب الوطن - الإحساس بقيمة الذات - النقد الذاتى - الحلم بالعدل.

هذه الخصال فيها الكثير من الجوانب السلبية، وفيها بعض الجوانب الإيجابية دون شك، وفيها أيضًا العديد من المحاور العقلية المعرفية (تنوع الاهتمامات - دقة الملاحظة مثلا) والعديد من الخصائص الوجدانية أو المزاجية (الرومانسية - الشعور بالعجز - العزوف عن الدنيا والإقبال عليها مثلاً) وبها أيضًا العديد من الخصال التفاعلية الاجتماعية (المشاركة دون مشاركة - الهامشية - الاغتراب والوحدة مثلاً).

وهناك بعض الخصال تقترب بصاحبها من مشارف المرض النفسى (الازدواجية والتعددية مثلاً) والكثير من السمات التى تقترب بصاحبها من الصحة النفسية والتوازن (الإحساس بالفكاهة - التمرد - الرغبة فى التغيير - الإحساس بقيمة الذات مثلاً).

على كل هى صورة خصبة لشخصية خصبة قل أن نجدها بهذا العمق فى الأدب المصرى والعربى الحديث.

ثانيًا: صورة الذات الجماعية:

صورة الذات الجماعية ليست هى صورة المدندش، لكنها صورة الناس أو الجماعة المنعكسة من خلال عين المدندش، هذه الصورة معكوسة من خلال عين المدندش التى تراقب وترصد وتلاحظ وتلتقط الصورة الجماعية للكفر الذى تحيا فيه وتتحدث عنه مرة بكلمة «الكفر» ومرة - كفرنا ومرة ناس كفرنا». وهكذا. وهناك العديد من الخصال الخاصة للذات الجماعية تتفق فى جوهرها مع خصائص الذات الفردية التى تحدثنا عنها سابقًا وأهم هذه الخصال الخاصة بالذات الجماعية ما يلى:

١ - غلبة القيم المادية على القيم المعنوية او الأخلاقية:

فقد أصبحت منظومة سلم القيم الخاصة بالناس فى الكفر (أو فى الوطن عمومًا، فالكفر صورة مصغرة له) هى إعلاء قيمة البشر بقدر ما يمتلكون من مال وخفض قيمتهم بمقدار ما لا يمتلكون من مال. كذلك تغيرت نظرة الناس للموتى وللأحياء فالموتى سريعًا ما يتم نسيانهم ويتم الإقبال على الحياة بلذاتها المتاحة فى نهم غريب نتيجة لعدم شعور الناس بالأمان فى حدث ذلك حين توافق حدوث جنازة الصول عسران مع زواج ابن النسافة من بنت نفيسة، نسى الناس الجنازة وانشغلوا بالفرح والطعام.

٢ - الازدواجية والنفاق:

وهى تبدو فى إظهار أشياء وإخفاء أشياء أخرى وكما ظهر ذلك فى مواقف عديدة فى ثنايا هذه الرواية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد أشار المدندش إلى ذلك فى مواضع عديدة حين قال «فى كفرنا المنقوش بكل الألوان ينطق اللسان أحيانًا بغير ما هو فى القلب، وربما فى مثل هذه الحالات ينطق اللسان بحماس أكثر وبراعة أكثر » وأيضًا للناس فى كفرنا قدرات مشهورة فى التظاهر بعكس ما يعرفون والنطق بمعكوس ما يرغبون».

٣ ـ القابلية للاختراق:

فالكفر كما يصوره المدندش «مفتوح من كل نواحيه على البحرى ناس تدخل وناس تخرج».

٤ ـ التراتبية الطبقية:

ويظهر ذلك فى تكرار ذلك أمثلة من قبيل «اللى ليه ظهر لا ينضرب على بطنه» ومثل «العين لا تعلو على الحاجب» ومثل «المياه لا تجرى فى العالى».. إلخ.

٥ ـ الانشغال بالسياسة والعزوف عنها فى نفس الوقت:

فرغم انشغال الناس بهذه التغيرات فى المبانى والسيارات والأجهزة والسلوكيات والقيم إلا أنهم لا يعتبرون ذلك من قبيل السياسة، فالسياسة لها ناسها فى رأيهم، والسياسة فى كفرنا كما قال المدندش هى «لقمة عيش وثوب ومسكن يريح النفر فيه جنبه ويقيه سخونة الحر فى الصيف ورعشة البرد فى الشتاء»).

السياسة كذلك هى «شاى وسكر وزيت ودقيق وسمن وقرش جارى فى الجيوب ووسداد للديون».

ويتساءل المدندش قائلاً «مالنا بالسياسة؟ وهل ننفعتنا السياسة أبدًا. ويقول أيضًا «الناس فى كفرنا وكل الكفور المجاورة تموت بالمرض الناتج عن الإهمال والجوع أو تموت بالغدر مثل سيد أفندى».

فى السياسة يتحول كل الناس إلى «بهاليل» كما يقول المدندش وحيث «تعيش البهاليل أمثالى على طاعة الحكام»، بإشارة من أصغر خفير أو شيخ خفراء ينقلب ميزان الدنيا من الأبيض المزهر إلى الأسود الغطيس:

٦ ـ المكر والكتمان:

وهى ترتبط بالخاصية السابقة وربما كانت نتيجة لها؛ وهنا يقارن المدندش بين ناس الكفر وناس البنادر فيقول «الناس فى كفرنا مثل الآبار الغويطة يصعب الوصول إلى قرارها، ولابد أنهم يختلفون عن ناس البنادر، ناس يطلقون النكات ويقولون الرأى أحيانًا دون لف أو دوران».

٧ ـ القناعة:

فالناس فى الكفر كما يقول المدندش قانعون بالستر رعشاق للخير «رغم وجود النماذج الشرهة الجشعة التى تسعى نحو مصالحها فقط، ورغم تكاثر هذه النماذج على نحو سرطانى خاصة فى السنوات الأخيرة.

٨ ـ الدندشة:

للدندشة أيضًا خاصية للكفر مثلما هى حالة لأفراده، وهى تجد تحققها الخاص فى شخصية حسنين المدندش ذاته، ولعل من أبرز الوسائل التى استخدمها الكاتب للتعبير عن هذه الحالة ما يلى:

١ ـ إطلاق أسماء وصفات الألوان المختلفة على الكفر (ومن هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر: الأزرق ـ البنفسجى ـ الزهرى ـ الأخضر ـ الوردى.. إلخ).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب ـ إطلاق أسماء الفاكهة المختلفة على الكفر (ومنها على سبيل المثال لا الحصر: التفاحى ـ المشمشى ـ الليمونى.. إلخ).

ج ـ إطلاق بعض أسماء الحيوانات والطيور على الكفر مثل: البقرى ـ العندليبي ـ السنجابى.. إخ).

د ـ إطلاق بعض صفات البشر على المكان، فالكفر يوصف بأنه: (ملاوع ـ هفتان ـ حنبلى ـ غفلان ـ سهران.. إخ).

هـ ـ إطلاق أسماء بعض أسماء المأكولات والمشروبات على الكفر مثل (الخروبى ـ الكمونى ـ القراقيشى ـ المستكاوى.. إلخ).

و ـ وضع كل الصفات الخيرة والشريرة، الإيجابية والسلبية ونسبتها إلى الكفر وناس الكفر فعملية وضع المختلف والمتنوع والمتناقض معًا فى بوتقة واحدة هى الدندشة ذاتها، وقد أشرنا إلى أهم هذه الصفات والتى لعل من أبرزها: الازدواجية والنفاق ـ غلبة القيم المادية ـ الكتمان ـ القناعة ـ المبالغة ـ الانشغال بالسياسة (كلامًا) والعزوف عنها (فعلاً).

ولا تكتمل صورة الذات الفردية أو الجماعية إلا بحديثنا عن صورة الآخر كما عبرت عنها هذه الرواية:

ثالثًا: صورة الآخر:

الآخر قد يكون داخل الكفر بمعناه المحدد، وقد يكون خارجه، وهنا يتحدث المدندش عن «ناس البندر» أو ما شابه ذلك من التعبيرات. الآخر بشكل عام فى هذه الرواية هو منا لكنه لا ينتمى إلينا ومن ثم لا نتوحد معه بل نلاحظه وننتقده ونرفضه، وقليلا ما تمت عمليات التوحد الإيجابى هذه (كما فى حالة صورة الآخر المثقف سيد عوف مثلاً).

وأبرز صور الآخر فى هذه الرواية هى ما يلى:

١ ـ صورة العبيد وصورة الأحرار:

والعبد كما راه المدندش نوعا «بربرى وغير بربرى، والحر نوعان، بربرى وغير بربرى، والعبيد ليس بالضرورة أن يكون لهم لون أسود.. قد عرفت على امتداد العمر الذى عشته والناس التى عرفتها والبلدان التى زرتها والبيوت التى دخلتها عبيدًا ببشرة ناصعة البياض، عبيدًا بمعنى كلمة عبيد، فى مراكز محترمة وجلدهم أبيض، نفوسهم تقبل الضيم، وعلى استعداد لتقبيل الأيادى كل الأيادى».

٢ ـ صورة السلطة:

وهى تمثل مراتبها فى هذه الرواية بدءًا من سلطة الخفير والعمدة وانتهاء بالسلطة العليا فى البندر، فالخفراء مثلاً كما يراهم المدندش «لهم طبع واحد، يتباهون بالسلاح الميرى فى الدوار، وقد يرتجف الواحد منهم وهو يحمل السلاح فى الدرك إذا سمع بدخول شقى إلى زمام الكفر أو عبور جماعة من أولاد الليل من سكة الكفر الزراعية» والعمدة كان «قادرًا فاجرًا بحق، لا خجل ولا حياء والعينان الضيقتان تتسعان غضبًا فى محاولة للتخويف» وهو أيضًا «يحاول أن يثبت للناس فى الكفر أنه قادر وعادل ولا يحيد عن الحق شعرة، يزرع هيبته على حساب البسطاء وضدهم، دون رحمة».

والسلطة بشكل عام فى الرواية (وكما يمثلها الصول عسران أيضًا) تحمى اللصوص كما فى حمايته لابن النسافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى يتاجر فى حديد التسليح والطوب الأحمر والأسمنت وزيت التموين وعلف المواشى والسماد والورق الأخضر».

وتحضر ايضًا فى الراوية صور قادة مصر المعروفين السابقين أمثال الملك فاروق ومحمد نجيب وجمال عبد الناصر والسادات ويتم رصد موقف المدندش وكذلك ناس الكفر من كل منهم.

وتحضر كذلك صورة سليمان (العقيد السابق فى الجيش) الذى يتاجر فى كل شىء وينجح فى الانتخابات ويمارس الكذب والخداع للناس.

٣ ـ صورة النسافة:

وهى من الشخصيات المحورية فى الرواية، وقد بدأت بأن كانت تنسف (أى تنقى أو تنظف) الحبوب من خلال غربلتها بالغرابيل المناسبة، وكانت تعرف طوال الوقت اغراضها وتحققها «غرضًا إثر غرض» كانت تعرف كيف وإلى أى حد تخاصم ومتى تتساهل وتصالح أو تساهم أو حتى تتساهل للحصول على عفو الخصوم» استولت على اشياء كثيرة فى البلدة لكن الأمور انتهت بها إلى أن فقدت كل شىء على نحو غير متوقع كل شىء.

٤ ـ صورة سيد عوف:

وهو المثقف النبيل النقى الذى توحد المدندش معه وتمنى أن يكون مثله، لكن الأمر انتهى به إلى أن قتل غدرًا على حدود قريته بإيعاز من السلطة السياسية.

وهناك صور أخرى للآخر داخل الرواية كما فى صورة الشيخ العربى المسن الذى يجىء للزواج من فتاة فى عمر أحفاده، وكذلك صورة الغجرية «وهيبة» الغريبة ايضًا التى تجىء لتشغل المدندش وتكسب أموالاً كثيرة من البلدة وتهرب، وهكذا فإن صورة الغريب الذى يجئ ويحظى بخيرات البلد أو الكفر من الأموال والنساء (كما فى حالة النسافة ووهيبة والصول عسران والشيخ العربى) كلها إنما تؤكد فكرة خاصة فى الرواية عن البلد وهى أن «خيرها لغيرها» وهى فكرة تضاف إلى الأفكار الأخرى التى سبق أن طرحناها حولها.

خاتمة:

تمتلئ هذه الرواية بالنماذج البشرية وتمتلئ بالحكايات حولها، وهناك حكايات تتولد من حكايات على نسق الف ليلة وليلة، وهناك أمثال شعبية وأغانٍ وأشعار وتعبيرات شائعة وسخرية ومفارقة وحكاية تذكر بحكاية وبطل ليس ببطل، ومقاطع موزونة ومقفاة ولغة فلاحين أصيلة دون افتعال ولغة فصحى شديدة الرصانة والتهذيب، ودراسة عميقة للشخصية المصرية بتنوعاتها المختلفة كما تتبدى الآن، وعالم يتم رصده على نحو مكثف وخصب وعميق حاولنا الاقتراب منه من خلال اتكائنا على خصال الذات الفردية والجماعية، وخصال الآخر كما تم رصدها من خلال شخصية المدندش، هذه الشخصية الروائية الفردية الاجتماعية المتميزة التى أبدعها الكاتب الكبير احمد الشيخ على نحو فريد فى هذا الجزء المنفصل المتصل من خماسيته الراوئية الهامة.

الهوامش:

(١) Frager, R. S. Fadiman, J. Personality snd personal Growth. Cambridge: Harper, 1984.

(٢) احمد الشيخ، حكايات المدندش ، القاهرة: روايات ا لهلال، فبراير ١٩٩٦.

(٣) ابوحيان التوحيدى، الإشارات الإلهية، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨١.

طلعت شاهين

أغنيات امرأة معشوقة

شاعرة الأوروجواى: خوانا دى إيباربورو

ظهرت فى الأورجواى، عام ١٩١٩ مجموعة شعرية، جذبت الأنظار فى كل أمريكا اللاتينية، وكانت بعنوان «لغات الماس»، وهى لكاتبة ريفية اسمها «**خـــوانا فرناندیث**»، كانت ابنة لأحد المهاجرين الجيليقيين (إقليم يقع شمال غرب إسبانيا)، وكان أبوها **فـيـسنتي فرناندیث** المعروف بعشقه للشعر.

ظلت **خـوانا** تكتب لسنوات طويلة ذكريات طفولتها على طريقة أبيها وشكاواه الجميلية التى كان يرددها للشاعر **روسارليا كاسترو**. وكانت **خوانا** سعيدة فى طفولتها ودرست فى مدرسة دينية سرعان ماهجرتها لأن النظام القاسى كان صعبا على خيالها المتفجر، ثم تزوجت من القبطان البحرى «لوكاس ايباربورو» بعد قصة حب غامرة، وكانت أما حنونا وعطوفا على ابنها الوحيد «**خوليو ئيسار**» الذى كان يعتبر أجمل قصيدة، أو القصيدة الحية كما كانت تسميه.

بعد كتابها الأول، صدر لها «الإناء البارد» عام ١٩٢٠ ثم «الجذر البرى» عام ١٩٢٢، مما أهلها لتكون محل اعتبار وإعجاب أعظم كتاب تلك اللحظة، وكانت محط رعاية **الفونسو رينر** المكسيكى **وخوان ثوريا دى سان مارتين** من الأوروجوای **وخوسيه سانتوس تشوكان** من البيرو الذين أقاموا لها حفلا مهيبا تكريما لها، وانضمت بعد ذلك إلى أكاديمية اللغة فى الأورجواى عام ١٩٨٤، ثم نشرت عدة أعمال شعرية منها: «وردة الرياح» عام ١٩٣٠، و«ضياع» عام ١٩٥٠، و«صفر» عام ١٩٥٦ و«أغنية القدر» عام١٩٥٤، و«ذهب وعاصفة» عام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٥٦، وربما كان عملها الأول هو أفضل ماقدمته من أعمال شعرية، فقد أحدث ضجة بسبب الروح الشبابية التى كانت تنطلق منه، وكذلك الصفاء الروحى والتفاؤل والحيوية التى كانت تشف عن القصائد التى تضمنها.

كان غناؤها نشيدا للانتصار على الحياة والحب، والاستمتاع الكامل بالحياة، وخصوبة الطبيعة ووفاؤها كانا من الموضوعات المفضلة لديها، كانت أشعارها رقيقة، وتتسرب موسيقاها فى تناغم يشبه تناغم الزجاج، كانت خوانا تغنى لانطلاقة الشباب، والرغبة فى أن تتمتع بكونها امرأة معشوقة من رجل يمتلك كل ذرة فى جسدها، وهو ما يتجسد فى كل أبيات قصائدها، وحتى الموت كان له مذاقه الخاص، لأن الحياة هى إعراب عن خصوبة الطبيعة، والموت هو عودة إلى الأرض للتعبير عن الحياة بشكل آخر، وجسد المرأة كأس يأخذ ويعطى الحياة كفاكهة مزدهرة نضرة.

من أهم كتاباتها الناضجة مجموعة «ضياع» التى تعبر فيها عن مشاعرها إزاء لحظات الحياة الخطرة، «الموت هو عودة إلى طهارة الحياة البدائية، عودة إلى طهارة الملائكة، الشفافية الحائمة» وهى الصفات التى وصفتها بها الباحثة «دورا إيسابيلا روسل».

حصلت الشاعرة **خوانا ايباروبورو** على العديد من الجوائز، منها: الميدالية الذهبية من البيرو، وفارسة من طبقة الملاك من بوليفيا، وعضوية الشمس والميدالية الذهبية من الأورجواى، وعضوية العابر الجنوبى من البرازيل، وصليب الوسام من بلجيكا، والميدالية الذهبية من المكسيك، وعضوية جماعة إلوى الفارو من الاكوادور، وجائزة الآداب الوطنية الكبرى من الأوروجواى، وجائزة كيتزال من جواتيمالا، وجائزة اتحاد النساء الأمريكيات فى نيويورك، حيث أطلقوا عليها لقب «امرأة الأمريكيتين» وأطلقوا اسمها على العديد من المدارس والميادين والمستشفيات والمعاهد الثقافية فى دول أمريكا اللاتينية، حتى قبل وفاتها.

أثارت قصائدها الطازجة حيرة النقاد والدارسين، فنرى الناقدة **سيدونيا كارمن** تقول عنها فى كتاب باللغة الإنجليزية:

«إننا نجد الحب هنا بكل أنواعه، وأشكاله العاطفى منه والصحى والمشتعل، والحب السعيد، وأحيانا الحب المغلف بالسادية، ولكن ليس حبا تراجيديا غير أن هذه الحرارة لم تكن أبدا الحرارة الاستوائية، لأن أغنياتها كانت من ذلك النوع العاشق».

ربما كانت مقدمة الأعمال الكاملة التى كتبها «**فنتورا جاريثا كالديرون**» من أفضل التعبيرات التى نقلت الدهشة التى لقيتها **خوانا** فى أمريكا اللاتينية، فهو يشير إلى اللحظة التى وصلت فيها هذه الأشعار من الأوروجواى، فيقول:

«لم نكن نعتقد أنها بهذه البساطة المعجزة، هل فى هذه الأرض التى لاتزال تحمل آثار الاستعمار يمكن أن تحدث هذه الصراحة الناصعة، والتخيل العبقرى لنرجس المعجب بنفسه فى ينابيع الطهارة، إنها الفرحة بفتاة جاءت لتعيد هذا الإعجاب والاندهاش الذى تبديه بنات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمريكا اللاتينية، «أنا حرة، ونظيفة، ومرحة، وطفولية، وسمراء، وبين عيني ضاعت نجمة» «سمراء هيفاء كشقائق النعمان الحية .. أفوح برائحة الحشائش الصافية» أنا ناعمة تحت رداء الخشونة» .

ومن مجموعتها الأولى «لغات الماس» تعبر الشاعرة في قصيدتها «أعطني روحي» عن كل كوامنها كما لو كانت روحها تقدم كل ثرائها عبر المرأة:

أعطيك روحي عارية،
كتمثال لايحميه أي حرير،
عارية كالحيا، الصافي
لفاكهة، لنجمة، لزهرة،
لاتشعر بالخجل من الجنس المكشوف
ولا بمن لم يصنع لها ملابس

بلا حجاب،
كجسد إلهة بحرية
كانت ناصعة البياض كسوسنة
عارية ومفتوحة على مصراعيها
في شوق للحب.

... ...

إنها تبدو عارية وواثقة، تتجه إلى الحبيب وهي خاشعة، وهو ماينعكس في عدة قصائد لها مثل الساعة، والتي تشبه قصائد الرومان القدماء:

هذي الآن رغم أن الوقت مازال
وأنا في يدي دماليات جديدة
هذني الآن فالوقت ظلال
وهذا الشعر المنساب
يفوح لحمى الآن
وعيناي صافيتان
وجلدي وردي
أرتدي الآن الحشائش الرقيقة
النعال الحية للربيع
اليوم وليس غدا،
قبل أن يهبط الليل
قبل أن تعود التويجات إلى الانغلاق

.....

وهي تعلن عن سعادتها بدورها أمام الحبيب في قصيدة «أنا لك»:

غزالة
تأكل من يديك الحشائش العطرة
كلبة
تتتبع خطواتك حيث تذهب
نجمة
تنحني لك من شمس وصواعق
نبع
يجري بين قدميك كثعبان
زهرة
تعطيك وهدك عسلا وعطرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انا كل هذا لك
اعطيك روحى فى كل اشكالها
غزالة، كلبة، نجمة، وزهرة
ما، هى ينزلق تحت قدميك
روحى كلها
لك
ياحبيب

... .

تندفع الشاعرة دائما بكل قواها باتجاه الحبيب،، ويتمثل هذا فى قصيدة «فلنعشق»:

فلنعشق،
تحت اجنحة الغار المزهرة الوردية
فضوء القمر القديم الخالد
اشعل ضوءه،
وهذا المكان له دف، العش

... ...

عندما أحدثت قصائدها ضجة فى المجتمع المحافظ، كتبت قصيدة «متمردة» واهدتها للكائن الميثولوجى الذى هو رمز السلطة، ويرمز بدوره إلى سفينة «الدرو» التى تنتمى إليها ميثولوجيا أهل الأوروجواى:

قرون،
انا عارية فى سفينتك،
بينما الظلال الأخرى،
تصلى وتبكى وتنتحب
وتحت ناظريك بوطنيتما المتمالية
فإن الخجولات الحزينات يصلين.
أسافر كشراع يغنى فى النهر
واحمل عطرى البرى فى سفينتك
واذوب فى الرياح المندهشة
كشمعة زرقا، تضئ، الرحلة

....

وفى كتابها الثالث نجد قصيدة «جذر بحرى» وقصيدة «الزهر والفاكهة»، فهى عطر الطبيعة الذى تحتفظ به فى ملابسها الداخلية، وتنقله إلى جسدها:

جلدى مشبع
من تلك العطور الحية
يمكنك ان تقبل الف امراة،
ولكن
لاتوجد واحدة بينهن
يمكنها ان تعطيك
مذاق الجداول والغابة
الذى احمله فى داخلى.

... ...

كانت تعشق الاستماع إلى كلمات الحب، وهى تعبر عن ذلك فى قصائد مثل «ليلة ممطرة» حيث تقول:

قلبى كله يتحول الى أذان
ليستمع الى الرقية الحبيبة
التى تهبط من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين يدى الريح.

... .

وتضع الشاعرة كل حواسها تحت التجربة فى قصيدة «جذر برى» التى تحمل المجموعة اسمها:

ظلت هذه الرؤية مزروعة فى عينى
صورة تلك المربة القمحية
التى تصبر بانين وتثاقل
وتزرع الطريق بالسنابل
هل تريدنى ان اضحك الآن.
انت لاتعرف فى اى الذكريات العميقة
افكر.
يصعد من اعماق روحى
مذاق شفتى
مازال يحمل الحمى الحمراء
ولااعرف
اى عطور القمح تغطيها

....

إنها أحاسيس الحب التى تحملها إلى الحبيب الذى تنادبه:

آه. اريد ان آخذك
لتنام معى ليلة
فى الحقول.

فى قصيدة «حارس الأحلام» فإن لمسة يد الحبيب هى التى تملأ الروح بالعزاء:

اريد ان اريح خدى على يديك
واذا فاجأتنا العاصفة:
ماأسهل ان
تحملنى بين ذراعيك.
وتدفننى فى صدرك.

... .

حتى الرحلة النهائية فى قصيدة «المسافرة» التى تحمل المجموعة الشعرية اسمها، فهى تتجه لليل:

مع رائحة شجر الدرافين.
والورود.
ومع همسات الضحك والبكاء
ومع صراع الخوف.

... .

كان صوت **خوانا ايباربورو** هو تعبيرها العاطفى عن حيتها اللذيذة التى كانت تمارسها فى حياتها الفنية الواقعية معًا .

لم تترك الشاعرة مطلقا حديثها الإيجابى المنطلق والمنفتح على العالم، وإن كانت كتبها الأخيرة قد خبت فيها الحرارة والقوة والحيوية التى كانت تطبع المجموعات الشعرية الأولى،إلا أن الموت لايبدو فى شعرها ذلك الشئ المخيف، بل هو الانتصار والتحرر من الظلام المرعب الذى يلف العالم الاكثر واقعية فى مشاهده الظاهرة، وكما تقول الباحثة **ليونيلدا ليون**:

«فقدان الأمل ربما يأتى على حياء فى قصائد تتجه بها إلى الله بحثا عن ملاذ».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليلة ممطرة

تمطر.. انتظر لا تغمض عينيك
انتبه لما تقوله الريح
وما يقوله الماء
الذى يضربه الزجاج
بأصابعه الرقيقة

...

قلبى يصغى
ليسمع للرقية الشقيقة
التى نامت فى السماء
التى رأت الشمس عن قرب
وتهبط الآن خفيفة وفرحة
تقفز بين يدى الريح
تماما كمسافرة
تعود من بلاد العجائب

...

كم يكون القمح المتماوج سعيدا
أى هيوية تفتح النمو للحشائش
كم ماسة معلقة الآن
فى جذور أشجار الصنوبر

انتظر لاتنم وهيا ننصت
لإيقاع المطر
ضع جبهتك الصموته
بين نهدى
فاهمس أنا نبض وجنتيك
الرقيقتين
كما لو كنا مطرقتين نشطتين
تضربان لحمى

...

انتظر لاتنم هذه الليلة
كلانا عالم واحد.
معزول بالريح وبالمطر
ما بين سهل فاتر من غرفة بعيدة.

...

انتظر لاتنم هذه الليلة
ربما كنا الجذر الأعلى
الذى سينبت منه غدا
جذع جنس جديد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جذر متوحش

انغرس فى عينى
مشهد عربة القمح
التى عبرت مثقلة الخطو
زارعة الطريق بالسنابل

...

تطمح الآن أن تدفعنى الى الضحك
انت لا تعرف باى ذكريات عميقة
اشغل ذهنى!

...

يصعد من أعماق الروح
طعم فلسفى فى الشفاه
مازال يحمل طعم بشرتى السمراء
لا ادرى من اى روافع القمح ارتوى.
اه. اريد ان آخذك معى
لننام ليلة فى الخلاء.
وامضى بين ذراعيك حتى يطلع النهار
تحت سقف جنون شجيرة

...

انا نفسها الفتاة المتوحشة
التى أخذتها الى جوارك
قبل سنوات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكتبة العربية

كمال نشات

«تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات» والفوضى فى الإبداع الشعرى

أصدر الدكتور محمد عبد المطلب كتابا جديداً بعنوان (تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات)، وهو جهد مشكور فى دراسة حركة جديدة، اعتمد أساساً على منهج لغوى، نحوى، إحصائى ، دون أن يولى الناحية الفنية حقها من الاهتمام.

والكتاب يقدم آراء، وتصورات، وتنظيراً فى حاجة إلى مناقشة، وأزعم - مع احترامى الكبير للدكتور محمد عبد المطلب - أن هذا التنظير، وهذه الآراء تشكل خطورة على فن الشعر لا يصح السكوت عليها دون الإشارة إلى ما تمثله من الدعاوى التى تهد أسس الإبداع الشعرى عامة، كما تتمثل فى كل اللغات. ولما كان الكتاب مليئا بما يستحق المناقشة، والمجال محدود، فسأقتصر على دعوة واحدة رأيت أنها أخطرها جميعا، شرحها الدكتور بما لا يحتمل لبساً، ذاكرا (أبيات) شعر الشاعر أمجد ريان كتطبيق لها، وسأذكرها هنا بكل سياقها حتى تصور رأيه كاملا) وواضحاً، ومحدداً.

يقول الدكتور محمد عبد المطلب:

(المحور الثانى من محاور الخواص الصياغية، هو محور (الإفراد) الذى يكاد يأخذ أهمية تفوق محور المركبات، ذلك أن المفردة عند شعراء السبعينيات - أخذت حقوقا لم تكن لها فى الدرس النقدى القديم والحديث، من حيث كان دورهما منوطا بالسياق ومرهونا بما تنتجه بالنظر فيما قبلها وبعدها، لكن الذى طرأ فى الخطاب الحداثى من تحولات أتاح لها أن تستولى على مهمة إنتاج المعنى، وذلك بتوافق مع المهمة الشعرية الحداثية ذاتها التى لم تعد تعمل على محاكاة الواقع أو نقله، وإنما تعمل على انتاجه، ومن هنا لم يعد حتما وجود تطابق من نوع ما بين الخطاب والواقع، بل أصبحت العلاقة بينهما قائمة على

التحدى والمنافسة، ومقتضيات ذلك أن أصبحت المفردة وحدة المعنى، لها حقها المشروع فى إنتاجه، واستقلالها بالدفقة الشعرية الدلالية، يقول أمجد ريان فى (خذى وشمى):

كنت أنحنى والخطوط تنفرج

كنت أنحنى والخلايا تشبه

الروح، والرواح، الدهشة، الحريق

الأشداق، الوشيش، الفيضان

المباغتة، المتاريس، التوهد، التطوح

اليقظة، التلاطم، الشرخ

التمشيط، الإشراق، التشابك، الإيقاع

التوقيع، الاصطخاب

الخمش، الشهيق، الشهوة

الأطراف، الحنين، الهرج، الياس

الصمود، الملمس

الهيجان، الهمسة، الابتئاس

يسكن الجبروت

فالمفردات هنا تحوز استقلالية كتابية، تتوافق مع استقلاليتها الدلالية بوصفها وحدة المعنى بديلا عن وحدة التركيب حديثاً، وبديلا عن وحدة البيت الشعرى قديما، بل أصبح مشروعا أن تستقل المفردة بالسطر الشعرى بوصفه دفقة دلالية مكتملة سواء - فى ذلك - اقترنت بها أداة الربط أم لم تقترن لأنها تمارس فعاليتها فى حرية كاملة.....) (١) وحتى لا تشوه جزئيات هذا الرأى الخطير فسنحاول أن نلخص أهم عناصره:

١ - كانت المفردة مرتبطة بدورها فى سياق التعبير ومدلولها مرهون بالنظر فيما قبلها وما بعدها من المفردات.

٢ - أخذت المفردة بعد ذلك حقوقاً لم تكن لها فى الدرس النقدى قديما وحديثا، وهى فى الإبداع الشعرى الحداثى استولت وحدها - دون نظر إلى السياق الذى تقع فيه - على مهمة إنتاج المعنى.

٣ - يتفق تفردها بالتعبير وحدها مع المهمة الشعرية الحداثية التى أصبحت لا تحاكى الواقع أو تنقله وإنما تعمل على (إنتاج) هذا الواقع.

٤ - ترتب على ذلك عدم وجود تطابق ما بين الخطاب الشعرى والواقع، وأصبحت العلاقة بينهما أن الخطاب أصبح (يتحدى وينافس) هذا الواقع.

٥ - أصبحت النتيجة لكل ذلك أن المفردة المستقلة عما قبلها وعما بعدها من مفردات قائمة بذاتها تحمل معناها المستقل ولها وحدها حقها المشروع فى إنتاج هذا المعنى واستقلالها (بالدفقة الشعرية الدلالية).

٦ - تحققت وحدة المعنى فى المفردة المستقلة، فأصبحت بديلا عن وحدة التركيب حديثا، وبديلا عن وحدة البيت الشعرى قديما، وأصبح لها حق الاستقلال بالسطر الشعرى، أى أن تشكل وحدها وجودا يساوى وجود البيت الشعرى فى القصيدة القديمة، وذلك بوضعها (دفقة دلالية مكتملة) سواء اقترنت بها أداة الربط أم لم تقترن (لأنها تمارس فعاليتها فى حرية كاملة).

والفكرة فى مجملها أن المفردة الواحدة عالم إبداعى مستقل منفصل عما قبله من مفردات وعما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعده كما يعلن الدكتور عبد المطلب في ثقة، ووضوح، وتحديد.

ولننظر إلى بيتين من (قصيدة) أمجد ريان:

الروح، والرواح، الدهشة، الحريق

الأشداق، الوشيش، الفيضان

إن كل مفردة من هذه المفردات لها دلالتها الخاصة المستقلة، والمفردات الأربع في السطر الشعري يجمعها رابط فهي لا تشترك في سياق تعبيري يؤدي فكرة متكاملة، أو صورة تامة، وهي الطريقة الطبيعية لأداء المعاني والصور والأفكار، وهي الطريقة التي طورها الإنسان عبر أجيال وأجيال للوصول إلى التفاهم المشترك على مستوى الحديث اليومي أو التعبير الأدبي الراقي، فأنت لا تستطيع أن تقول لصديقك مفردة (زوجتي) وتسكت، أو مفردة (الطعام) وتسكت، فصديقك لن يفهم ماذا تريد أن تقول.. لقد وضعته في مشكلة..، هل تريد أن تقول له أن زوجتك مريضة؟ أم أنها في السوق؟ أم أنها سافرت؟

وهو أيضا لا يفهم ماذا تريد قوله حينما تقول (الطعام) وتسكت، هل يريد إفهامه أنك جائع؟ أم أنك تدعوه إلى تناول الطعام؟ أم أن الطعام فاسد؟

وأنت على مستوى التعبير الفني الراقي (ولنفترض أن قصيدة أمجد ريان تمثل هذا التعبير) لن تفهم ماذا تريد أن ينقله إلى القارئ حين يقول مثلا:

المباغتة، المتاريس، التوحد، التطوح فلو اخترنا مفردة (المباغتة)، والدكتور عبد المطلب يقول إن المفردة أصبحت (تستولي على مهمه إنتاج المعنى)، وأنها تستقل (بالدفقة الشعرية الدلالية)، وأنها (تحوز استقلالية كتابية)، فإنك لن تفهم الشاعر حين قال (المباغتة)، على الرغم مما خلعه الدكتور عبد المطلب على المفردة عامة من إمكانيات تعبيرية خيالية تفوق ما تؤديه قصيدة كاملة من عيون الشعر كما تؤكد الجمل التي مرت بنا والتي اقتطفناها من كتابه، فأنت لا تدري ماذا يريد الشاعر أن يقول: هل يريد أن يخبرنا أن (المباغتة) وسيلة النصر في الحروب؟ أم يريد أن يقول إن المباغتة بخبر مؤلم كاذب تثير الأعصاب ؟ أم أن المباغته من قاطع طريق تعرض له قد الجمته فلم يصرخ طالبا النجدة؟

إننا لو رحنا نستنتج ماذا يريد أن يقول لأعيتنا المحاولات، وطبيعي أن الشعر ليس فوازير رمضان وأن القارئ لا يمكن أن يقف أمام كل مفردة من مفردات قصيدة أمجد ريان وأمثالها يفكر فيما كان الشاعر يود أن يقوله عبر مفردته التي تمثل عالما شعريا مستقلا قادراً على التعبير كما صورها الدكتور عبد المطلب، وهي مع ذلك عاجزة، قاصرة عن الوفاء بأي معنى إلا معناها القاموسي الضئيل المحدد الذي عرفه الناس والمسألة ابتداء يدرسها طالب المدرسة الابتدائية، فهو يتعلم أن (الجملة المفيدة) مكونة من مبتدأ وخبر، فلو قال (المباغتة) وسكت، فلن تكون هناك (جملة مفيدة)، فحتى يفهم المخاطب الذي يوجه إليه الكلام، لابد من وجود خبر حتى تصبح الجملة من كلام الآدميين، فيقال مثلا (المباغتة قاتلة)، أو (المباغتة طريق النصر)، هذا موقف القارئ لقاء مفردة واحدة من مفردات قصيدة ريان، فما بالك بما

تبقى منها؟ إنه لو راح (يحذّر ويفزّر) - مثلما فعلنا مع واحدة منها - فى بقيتها لفقد عقله!

إن اللغة فى أول أمرها كانت صيحات تطورت إلى كلمات، وبرقى العقل الإنسانى اتسقت المفردات وأخذت أماكنها حسب مدلولاتها لتكون معنى عاما، أو صورة شعرية، لا تستطيع المفردة الواحدة أن تؤديها لأنها ستظل عاجزة لاقتصارها على دلالتها الواحدة الضئيلة، ولو عدنا إلى السطر الشعرى (الروح، والرواح الدهشة، الحريق)، لن نفهم أو نتخيل أو ندرك فكرة عامة، أو صورة شعرية متكاملة، فلكل مفردة وجودها الدلالى الخاص المستقل عن غيره، ودلالات المفردات الأربع المكونة للسطر الشعرى لا تشترك فى أداء معنى عام، ولا تتفق لأداء (مفهوم) معين، وهى أيضا لا (توحى) بشىء إن كان كاتبها يقصد (الايحاء)، لأنها عاجزة عنه.. فماذا يكون الهدف من كتابتها؟

السطر الشعرى يفرض علينا فى هذا الموقف أن نتعامل بالتقسيط مع كل مفرداته الأربع، ونحن مجبورون على أن نفهم معنى كل مفردة على حدة، ولمّا كانت معانى المفردات مختلفة، ولا رابط بينها، وكل معنى منها يخاصم الآخر، إذ لا اتفاق بينها لاختلافها الدلالى، سنحس - بعد محاولاتنا المرهقة بحثا عن فهم مقنع لما نقرأ - بالحيرة، والتشتت، لننتهى إلى إحباط اليائس.

ولست أدرى ما الذى يدفع شاعراً إلى مثل هذا الخرس، هل يريد العودة إلى بدائيات الإنسان الأول حين كان عاجزاً عن نقل ما يريد إلى الآخرين فكانت الإشارة، ثم الصيحة، ثم الكلمة.. لماذا يرجع إلى حياة هذا الإنسان البدائى فيقتصر على مدلول المفردة الواحدة، مثلما كان جده الأول يفعل فيقول عاجزاً عن الإفصاح المبين: امرأة... شجرة... أسد... ولا يزيد!

إن شاعر هذا الشكل الجديد اكتفى بما يشبه لعب الصبى الصغير على شاطئ البحر حين يجمع القواقع والمحارات المختلفة الأنواع والأحجام ويضعها بجوار بعضها، ذلك أن الشاعر قد اقتصر عمله على ذلك فالمفردات هى التى تقدم إمكانياتها الشعرية - كما شرحها لنا الدكتور عبد المطلب - وكل مفردة لها واقعها الخاص، هنا سيصبح لدى المتلقى عوالم شعرية مختلفة عددها هو نفس عدد المفردات المتجاورة، وهنا أيضا سيغرق هذا المتلقى فى بحر من السمك واللبن والتمر هندى..!

ولعلك تحس بهذا البحر الخرافى وأنت تستحم فيه وتسبح عندما تقرأ قول أمجد ريان:

التمشيط، الإشراق، التشابك،
الإيقاع

التوقيع، الاصطخاب

الخمش، الشهيق، الشهوة

الأطراف، الحنين، الهرج، اليأس

من يقول - غير الشاعر والدكتور عبد المطلب - أن هذه المتتاليات اللفظية العشوائية تكوّن عملا شعريا محترما؟ وهل هذه المتتاليات العشوائية (تنتج واقعا) جديدا وهى لا تحاكى أو تنقل الواقع، بل تفرض عليه علاقة (قائمة على التحدى والمنافسة) كما يقول الدكتور!

أى تحد ومنافسة بين الواقع وبين مفردات لا تملك إلا معناها المحدود الضئيل؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما هذه الحرب التنافسية بينهما؟ إن هذه الحرب لا توجد إلا فى العلاقة المريضة بين (الواقع) والإنسان (المجنون)، ذلك أن يتحدى هذا الواقع ويخلق واقعه الخيالى الشخصى ليندمج ويعيش فيه، وأظن أن الشعر أبعد ما يكون عن ذلك، ولكنها الآراء المستوردة ننقلها عن الآخرين دون تدبر لخصوصية أدبنا، وخصوصية الإبداع الشعرى عامة.

إن كتابة (قصيدة) المفردة الواحدة التى تخاصم ما قبلها وما بعدها من مفردات، عملية تلفيق تقوم على الاقتعال والكذب، والاستهانة بالمتلقى، والفن، وما يجب أن يكون لهما من احترام، وهى أولا وأخيرا لا يمكن أن تقدم تجربة إنسانية تثرى وجدان المتلقين، وقد قيل إن النص الأدبى تربة جمالية لغوية، فإذا طبقنا هذه المقولة وجدنا قصيدة المفردة المنعزلة لعباً بالألفاظ، وتخريفا، وتشويها لكل ما استقر فى وجدان الناس، وما تعودوه من الفن الشعرى الراقى الذى لعب دوره بعيداً عن الترف الشكلى، فعمّق الحس الإنسانى، وارتقى بالأذواق، وأتاح متعة الرحلة لاكتشاف العالم والنفس البشرية عبر اللغة بشكل منها فنان عوالم فذة تنسب إليه لأنها تحمل طابع روحه.

لقد كانت الرمزية بابا للحلم والتكثيف الشفاف، وكانت الواقعية الحلم المتجسّد، وإدراك حقائق الواقع والأشياء، وكانت السريالية هذيانا، وكوابيس لغوية، وجاء شعراء الحداثة بمفاهيم وتطبيقات فرنسية ترجمها أدونيس، فتمادوا فى تداخل المجازات، وغالوا فى فانتازيا الشكلانية، وعادى بعضهم المنطق الفنى السليم فى إبداع القصيدة بكتابة قصيدة المفردة المكتفية بذاتها، تلك التى يجمع الشاعر مفرداتها كحاطب الليل، وجاء النقد الحداثى فشرح، ومدح، وجامل، وجعل من هذه المفردة قصيدة صغيرة داخل القصيدة الأم، التى أصبحت مهرجانا شعريا يجمع قصائد صغيرة متجاورة متعددة لا علاقة بينها، وأصبح الشاعر فى الهامش، لأن اللغة عبر مفرداتها هى التى تتحدث وحدها فى هذا المهرجان الشعرى الصغير أمام المتلقين، واكتفى الشاعر الكسول بقوله مفتخراً: أنا جامع هذه المفردات! وقد يعترض واحد من حضور هذا المهرجان الشعرى فيقول: مالنا وهذه القصيدة إن كان بعضنا يحب أن يرفه عن نفسه بقراءتها، فالمفردات الموجودة فى المعجم - أى معجم - تقوم مقامها، مادام لكل مفردة منها - بداهة - دلالة تختلف عن دلالة أخواتها حتى المفردة النابتة من جذر مشترك وهى بطبيعة طباعتها التنازلية تحتل كل واحدة منها سطراً، هنا تنطبق المفاهيم التى حددها الدكتور عبد المطلب، وهنا أيضا يصبح المعجم ديوان شعر كبير بدون شاعر، ولا حاجة لنا - فى هذه الحالة - لشعراء الحداثة!

وقد خطر لى أن أكتب قصيدة حداثية من هذا النوع لا لشىء إلا لأثبت أن هذا التلفيق لا يستغرق إلا ثلث ساعة من الزمن، وهذا ما حدث فعلا، وقد كنت - فى هذه القصيدة - أكثر تجديداً حسب المفهوم الحداثى الذى قدمه الدكتور عبد المطلب حين قال (وفى هذا التوجه الصياغى، أصبحت المفردات كلها صالحة للشعرية، ما كان منها مهجوراً أو مستعملا، ما كان فصيحا أو عاميا، ذلك أن مفردات الحياة اليومية أصبحت خاضعة للشعرية، والتعبير عنها يتم بدوال تنتمى إليها دون

ARCHIVE

خوف من مقولة الا بتذال أو الركاكة...) ومادامت القاعدة النقدية الحداثية تقول إن المفردة المهجورة الغليظة مثل المفردة الرقيقة المعاصرة المأنوسة، فقد ذكرت بعض المفردات القاموسية المهجورة ومنها مفردة (الدُرْقُوع) التى استعملتها فى القصيدة، واخترتها عنوانا لها حتى يرضى عنى الحداثيون، وعلى القراء أن يرجعوا إلى المعاجم والتبعة هنا على الدكتور عبد المطلب فهو السبب فى تعبهم وكفاحهم فى سبيل معرفة دلالات هذه المفردات المومياوات.

على أننى وإن استعملت بعض هذه المفردات المومياوات مازلت أعجب من وجودها فى بعض قصائد الشعر الحداثى نفس العجب الذى يتملكنى حين أرى مفردة (بارجة) و (بوارج) منتشرة فى بعض هذه القصائد، ولست أدرى من أين أتت ولولا أنها بعيدة عن موضوع هذا المقال لذكرت لها نماذج.

وأرجع إلى المفردات المومياوات التى يجهلها المتلقون المعاصرون وأعجب لبث الروح فيها والقصيدة الحداثية يلفها الغموض، فهل نحن فى حاجة إلى غموض جديد تضيفه هذه المفردات الميتة؟

إن لكل عصر لغته الخاصة... مفردات تموت،... ومفردات تستجد... ولكن يبدو أن المسألة مخالفة لمجرد المخالفة، لأن الرأى المعروف السليم هو استنكار استعمال المفردات التى هجرتها أجيال متعاقبة، وهو اختيار حر قامت به أنواق الأدباء والشعراء خلال عصور متطاولة إلا أنواق شعراء الحداثة ونقادهم..!

وهاهى قصيدتى التى أتجاوز فيها - مشاركا شعراء الحداثة - كل الشعر القديم والحديث:

الدرقوع

اعطيته ما أخذت

وها أنا أتابع السفر

الجدة، والكواكب،

الدرقوع

الباب، والضباب، والسياق

الفارح، التزاهم، الرعديد

الكماة المطاوله

الجزمة الأدول والجزور

المجد، والجوالق، الأزقة،

والأعشاب

الضمة، النهار

الحاسة، الكمى

النورس، الخشخاش،

والدموع

السحب، واليربوع

والأسل

وها أنا أتابع السفر...

●

إن تكوين قصيدة على غرار قصيدة أمجد ريانُ وقصيدتى (الدرقوع) عمل الى، ساذج لاروح فيه ولا فن، وهو تكملة للاتجاه الشكلى العبثى المعروف عن قصيدة الحداثة، فالشاعر بعد ٢٥ عاما من ظهور شعر الحداثة والحداثيين مازال يلعب بالألفاظ دون هدف، ودون فنية هى محك الشاعرية، هذه الفنية التى تظهر خصوصية تجربة الشاعر، كما تظهر تفرد إبداعه المتسم بطعم شخصيته - إن صح التعبير - هذه الخصوصية الدالة على الأصالة، والتى تختلف - بداهة - من مبدع إلى آخر، ونحن نفتقدها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى شعر الحداثة، وعلى وجه الخصوص فى قصيدة المفردة المحبوسة فى السجن الانفرادى، من هنا كان تشابه وجوه الشعراء لتشابه وجوه القصائد، بعد أن أصبحت كتابة القصيدة سهلة سهولة قولنا

(السلام عليكم)..!

●

كنت أنهيت المقال بالسطر السابق، ولكننى قرأت بعد ذلك قصيدة لبهاء جاهين فى الأهرام (العدد الصادر فى ١٩٩٥/١٢/٣٠) عنوانها (فى ذكرى ميلاد صلاح جاهين الخامس والسيتن... قرأت فيها شعرا جميلا، عذبا، صادقا، مؤثرا، يرقى إلى مستوى الشعر العالى فصيحا وعاميا، ولست أطلب من القراء الموازنة بين الأبيات التى اخترتها من القصيدة وبين قصيدة أمجد ريان، فإننى إن فعلت أكون قد امتهنت قصيدة بهاء، ولكننى أقول لنحاول التجربة فى موضوعية، لنقرأ قصيدة ريان الملفقة، وأبيات بهاء صاحبة الشاعرية الحقة، ولنسأل أنفسنا أى الشاعرين آثار فينا متعة الشعر الحقيقية؟

وهذه أبيات بهاء جاهين التى تتحدث عن والده الشاعر الكبير الراحل:

فكينه زراير صدرى واهنا
فى شتا

يمكن تاخدنى الريح
تاخدنى سماه
مين قال نسيته
وهوه مين ينساه
متى هوارى السيده فاكراه
انا هى كلمتى سيته
وهو سيته.. كل حرف هياه..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات - ص ٦٧ . ٦٨ .

عفاف عبد المعطى

محتوى الشكل فى الرواية العربية*

محتوى الشكل مشروع منهجى ممتد، يضع نفسه فى أسئلة إشكالية متعددة، تُجسِّد أزمة النقد العربى الراهنة، والثقافة العربية فى الوقت نفسه، يحاول صاحبه د/ سيد البحراوى أن يهيئ ميدانًا متسعًا دقيقًا لدراسة الأدب، الذى طالما عانى من عدم وجود منهج عربى لدراسته، حيث وقع تحت تأثير المناهج الغربية - بسلطة التبعية الذهنية - والتى بها وقع النقد العربى فى شرك الاستهلاك النقدى، دون تصفية للمحمولات الايديولوجية التى انطوت عليها هذه المناهج وتلك

النظريات، ودون محاولة لتفكيك عناصرها، ثم إعادة صياغتها ودمجها فى نسق منهجى يحمل خصوصية الأدب العربى، ربما يرجع ذلك إلى هذا الانبهار بالنموذج النقدى الأوروبى، دون محاولة للتشكك فيه، وأصبحنا لا نلاحق التطور المذهل المتسارع تسارعًا شديدًا فى المشهد النقدى العالمى، دون وقفة للتأمل، ومعرفة الذات النقدية، حيث أن الآخر النقدى قد هيمن عليها.

يحتوى الكتاب على أربعة فصول، أولها يتناول محتوى الشكل بوصفه جانبًا نظريًا لدراسة الأدب، حيث يتعرض المؤلف إلى الصراع النقدى الذى كان سائدًا فى مستهل

* تأليف د. سيد البحراوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القرن العشرين، بين التيار الاجتماعي والماركسي من ناحية، والتيار الشكلي الجديد والبنيوي من ناحية أخرى.

فقد كان التيار الماركسي مهتمًا بمضمون العمل، وبالتفسير الخارجي له، وذلك بفعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية والسياسية للأدب، وعلى النقيض، كان الشكلانيون مهتمين بالتحليل النصي والشكلي بصفة خاصة، وهكذا، ظل طرف [الشكل، النص، الداخل] يغلب على التيار الشكلي، بينما ظل طرف [المضمون، السياق، الخارج] غالبًا على التيار الاجتماعي، ثم يقدم المؤلف رأيًا مفاده، أن محتوى الشكل في العمل الفني، ليس إلاّ نتاجًا لعملية طويلة، ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام، وما تحمله من محتوى ودلالة خارج العمل، وبين ما يعطيه لها الفنان داخل العمل حسب رؤيته الخاصة.

وتمتد أهمية محتوى الشكل إلى محاولات متعددة في مختلف الفنون، والظواهر الحياتية، وهي أكثر وضوحًا في الأدب، لسبب رئيسي، وهو أن اللغة في الأدب تدل دلالات متواضعًا عليها، أمّا في فنون أخرى كالموسيقى، والفنون التشكيلية فهما نموذج أدق للقول، بأن الفن هو شكل دال.

ثم يتعرض المؤلف في الفصل الثاني إلى نشأة الرواية في مصر في النقد الحديث، فنجده يقرر أن دراسة نشأة الرواية العربية، تعني دراسة كل ما هو حي ومعاصر، وممتد الأفق، سواء في الإبداع، أو في النقد. وهي تعني دراسة البحث عن هوية روائية؛ أي رواية مصرية أو عربية، مؤيدًا ذلك بالكثير من الآراء التي توضح أن هذا الموضوع كان مطروحًا منذ سنوات، ومن هذه الآراء، ما كتبه عيسى عبيد في مقدمة [إحسان هانم]، وما كتبه إبراهيم المصري في مقالة طويلة يوضح فيها أزمة الكاتب الروائي في مصر، وكذلك محمد حسين هيكل الذي يقدم تحليلاً في كتابه «ثورة الأدب»، مضمونه أن القصة في الأدب العربي الحديث باتت تستلهم القصة الغربية مقلدة إياها في صورتها، ثم ينتقل المؤلف، في سياق عرضه لتلك الآراء، إلى آراء أخرى في القضية نفسها، فيقدم رأي توفيق الحكيم في مقالته «الرواية أصيلة في التراث العربي»، حيث يقرر، إن جسر التطور في الرواية من العصور القديمة إلى مسارها الجديد، بدأ من حديث عيسى بن هشام للمويلحي، ثم زينب لهيكل ١٩٢٤، مرورًا بالأيام ١٩٢٥، وإبراهيم الكاتب ١٩٣٦، وعودة الروح ١٩٣٧، إنتهاءً بدعاء الكروان ١٩٣٤، وفي هذا المجال، يتساءل المؤلف عن مدى العلاقة بين المويلحي وهيكل، وكذلك التناقض في أن زينب هي أول رواية اقتربت من الأسلوب الروائي العالمي وليس المويلحي، وهنا يفصل القول، بأن الحدود الدقيقة لمصطلح الرواية، باعتبارها نوعًا أدبيًا، غائبة عن النص، كما أن الوعي بطبيعة التاريخ قد غاب في تلك الفترة، والنتيجة هي خلط الآراء التي أثرت تأثيرًا ضارًا على الدارسين المحدثين لقضية الرواية، والذين أخذوا هذه الآراء مسلمًا بها دون النظر إليها وتفحّصها بالرأي المضاد، أو كما يُعرف الآن «بنقد النقد» مما جعل الكثيرين من النقاد يقعون في أحبولة الموازاة بين التطور الأوروبي الحديث، والتطور العربي في الرواية، ورأوا أن الرواية هي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نتاج المجتمع الرأسمالى والطبقة البرجوازية التى أحاطت بها بعض الإشكالات، التى اجهضت تطورها الطبيعى.

ويعرض المؤلف فى الفصل الثالث، لدراسة محتوى الشكل فى حديث عيسى بن هشام، حيث يبدو الصراع قائمًا بين المقامة والرواية أوضح ما يكون فى مستوى لغة الكاتب، ويوضح أن الصراع بين الأسلوب التراثى القديم والأسلوب الحديث موجود على كافة المستويات اللغوية، بدءًا من الجملة، حتى الفقرة فى النص.

وهذا ما يدعو إلى القول، بأن الكاتب قد أكثر من استخدام الحيل البلاغية المعروفة مثل السجع، والجناس، والطباق على مستوى الجُمل، أمّا على مستوى الفقرة فقد أكثر من الاستشهاد بالنصوص التراثية خاصة فى الشعر، وكل هذا بشكل متعمد، يؤدى إلى التطويل فى النص دون داع واضح لذلك، ثم يعقد المؤلف مقارنة بين المقامة والرواية موضحًا أن المقامة نشأت لتعليم اللغة، والتكسب، والتعبير عن الاحتجاج الاجتماعى لبعض الفئات الهامشية - فى المجتمع العباسى - التى عانت من تسلط الحكام فى تلك الفترة، بينما الرواية تحتاج إلى اتساع الفضاء الروائى، حتى تستوعب إمكانية تجسيد الأشخاص للأحداث، فى لغة رصينة غير متكلفة، وعلى هذا، فالحديث عن عيسى بن هشام فى إطار نشأة الرواية، يعتبر حديثًا لا علاقة له بالواقع الذى أنتجه، ولا بقواعد الكتابة الروائية الصحيحة.

وفى الفصل الرابع، يطرح المؤلف سؤالاً مهمًا حول مدى إمكانية اعتبار زينب أول رواية مصرية، ليقدم الإجابة، بأن هيكل كان متأثرًا بالروايات الفرنسية، لكن لم يستطع تجاوز التأثر بالاستفادة منه بالمعنى الصحيح، بل إنه عاش بعض التبعية الذهنية للقصص الفرنسى، لذلك لا تعتبر زينب هى أول رواية مصرية بالمعنى المتعارف عليه للرواية.

ويختتم المؤلف بحثه الشيق بملحق مهم يتضمن نصوصًا حذفت من الطبعة الثالثة لحديث عيسى بن هشام، متمثلة فى فضل علماء الدين، وفضل الأمراء وأبناء الأمراء، ثم الصفحة الأخيرة من الطبعة الثانية، والتى أضيفت إلى الطبعة الرابعة وما تلاها من طبعات، وهو مجهود محمود فى هذا المجال، وعمل غير مسبوق لدارسى حديث عيسى بن هشام.

ولكن ثمة طريقًا واسع المجال مازال ينتظر صاحب محتوى الشكل وتلاميذه، حتى يكتمل هذا المشروع المتـــرامى الأطراف، لفك بعض معضلات متوارثة ليس فى مجال الرواية فحسب، بل فى مجالات أخرى واسعة وقعت تحت أسر تبعية الغرب، ونحن فى انتظار الخروج من هذا الأسر بفضل هذه المجهودات العربية النابعة من أبناء وطن منتمٍ إلى ثقافته، معتزٍ بها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
مسرح

المهرجان التجريبى ودورته الثامنة

المهرجان المسرحى التجريبى فى القاهرة عمره ثمانى سنوات، وهو تجمع للمسرحيين : مصريين ـ عرب ـ أجانب . ونقطة التقاء لمختلف التيارات والاتجاهات المسرحية، إنه محاولة للتلاقى والتحاور والنقاش . وربما يكون طريقا لتبادل الخبرات والمعارف . فى دورته الثامنة يغدو ملتقىً لثلاث وأربعين دولة من مختلف دول العالم، لفترة زمنية هى أحد عشر يوما تعد سوقا للفرق المسرحية التى تعرض سلعها الفنية وتتبادل الخبرات والاتفاقيات .

أهم ما يميز هذا المهرجان ـ فى ظنى ـ هو محوراه الأساسيان . المحور الأول حول مسرح أمريكا اللاتينية لدى مبدعيه ونقاده، واتجاهات التجريب فيه والتيارات المعاصرة . وقد تحدث عن هذا المسرح مشاركون من المكسيك وكوبا والبرازيل وأرجواى والأرجنتين . أما المحور الثانى فكان عن مسرح أمريكا اللاتينية لدى مبدعى ونقاد أوروبا والولايات المتحدة والعالم العربى من المغرب وبولندا وإيطاليا وسوريا وانجلترا ومصر .وتعود أهمية هذين المحورين ، انهما مهدا لرجال المسرح من المصريين والعرب والأجانب التعرف على مسارح قارة أمريكا اللاتينية . وهو جانب مجهول للكثير من هؤلاء المسرحيين .

العروض المسرحية :

اتسمت عروض المهرجان المسرحى وقد مثلت ثلاثاً وأربعين دولة ـ بمستواها الإبداعى المتفاوت فى الدرجة الفنية على مستوى التقنية أو المنهج أو أسلوب التناول والتأويل ، بل فى درجة تفهم «التجريب» داخل المادة المسرحية المعروضة . وعبر مالا يقل عن خمسة وثلاثين عرضا مسرحيا نكتشف من بينها تجارب مسرحية هامة لاتزيد عن عدد أصابع اليدين ، يمكن أن يعتد بتجريبها . من بينها العرض البولندى «كارمينا بورانا» ، والعرض النمساوى «تيتيانا» ، ومن هولندا «الرجل الذى تمنى» ، ومن سويسرا

عروض المسرح البولندى

«كتاب التأويلات» ومن سنغافورة «أحفاد الأوميرال» ، ومن رومانيا «بانتوميما» ، ومن جنوب أفريقيا «قطار موسيقى البلوز» و «المجداف والزهرة» عند التشيك ، «والمعبد» من مصر «والكراسى» من لبنان .

ورغم أن هذه العروض التسع تمثل مداخل للعمل المسرحى الإ أنها تطرح تساؤلات حول مصطلح التجريب ذاته ، وتدعونا إلى وضع هذه التساؤلات فوق ساحة النقاش .

فهل المسرح العالمى اليوم بافتقاده النص المسرحى - وهو أساس متين لتكوين العرض المسرحى - واستبداله بمفردات العرض المسرحى الأخرى ، قد تسبب عنه ضعف فى بنية العرض نفسه؟

ألم يعد المسرح هاجسا جمعيا يستثير ذات المتلقى ، ويستنفر النفس للتساؤل عن معنى الحياة

وجوهر الوجود الإنساني؟

أفى ظل التقنيات الحديثة ، ينسحب المسرح إلى الوراء ، وتتقدم وسائل الإعلام الأخرى من تلفزة وشرائط فيديو وسينما لتحل محل التجربة المسرحية ؟!

يجيب المهرجان الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثامنة على بعض من هذه التساؤلات ، لكنه يتوقف عن أن يمنحنا الإجابة العلمية عن البعض الأهم .

فالتجريب ينظر هنا داخل هذه العروض بعين نحو الكلمة ، باعتبارها وسيلة ووسيطا للعمل الفنى ، وبالعين الأخرى للفنون المرئية والسمعية : يستقى منها تجريبها المسرحى الجديد . وتنطبق هذه الرؤية على تلك العروض المسرحية التسعة ، التى تحدثنا عنها سلفا .

بعض عروض المهرجان المتميزة «كراسى لبنان وعبثيتها»

تقدم فرقة مسرح بيروت تجربة هامة تدل دلالة مؤكدة على أن لبنان فى تجاربه المسرحية يُمثل علامة مضيئة من علامات المسرح العربى ومع أن هذا العرض المسرحى «الكراسى» لم يفز بأى جوائز المهرجان ، إلا أنه ينتمى إلى العروض المسرحية التجريبية الجادة التى نستقبلها بكثير من الحفاوة والتقدير ، سواء على مستوى التعامل مع التقنيات الحديثة واستخدام أبسطها ، أو على مستوى تأويل لغتها المسرحية الجديدة واستنباط أجمل مافيها .

لا ينبع تجريب هذا العرض المسرحى اللبنانى من مغزاه الإنسانى الرمزى الفاضح فقط ، ولا من استفادة المخرج من مادته العبثية/ الكلاسيكية بعد إعادة صياغتها فحسب ولا حتى من مجرد الأداء الجيد الموفق للممثلين البطلين فقط ، بل إنه يأتى كذلك من التجريب الفاشل عن تناول هذا الموضوع بدقة عبر مفهوم عصرى وبلغة جديدة تضرب بهذا العبث الشكلى عرض الحائط ، وتحيل إلى رؤية فلسفية يومية ، تنزع من العبث غموضه ، وتجعله رؤية حياتية يومية منطقية .

مصر فى معبدها مابين الطوق والأسورة:

عن رواية **يحيى الطاهر عبد الله** وإعداد **سامح مهران** وإخراج **ناصر عبد المنعم** ، نشاهد محاولة تجريبية أخرى لدارماتورجية العمل الروائى ، للأخذ منه بما هو أكثر جذبا وإبهاراً للعيون عبر ما يُطلق عليه مجازا بالأصالة . فالمسرحية تقدم علامات وطقوساً ومشاهد استرجاعيه من الرواية المصرية الرائقة **ليحيى الطاهر** .

وتنبع أهمية هذا العرض المسرحى - فى ظنى - فى أنه يطرح على مستوى لغته المسرحية تزاوجا ما بين المادة الروائية / الدراماتورجية ، ومفردات العرض المسرحى . ويكاد العرض المسرحى فى مجموعه أن يصل إلى تقديم حالة طقسية مصرية قديمة يشوبها التفاوت والتردد فى الطرح ما بين الدلتا والصعيد والنوبة ، وكأن العرض يريد أن يقدم كل شئ فى جولة سياحية مصرية - ومع ذلك فالعرض فى ذاته يقدم لنا محاولة فى كيفية الاستفادة من الشعائر الطقسية ، كمدخل يوغل بنا لاقتحام المرجعية الطقوسية النابعة من تراثنا للعودة إلى الأصالة الإنسانية .

أما قيمة المعبد «المسرحى» من إعداد **سامح مهران** ورؤية **ناصر عبدالمنعم** فهى مغامرة التجربة المسرحية فى الولوج بجرأة داخل العالم الروائى المركب عندما يُقْتحم ليستحيل عملاً مسرحيا . ويكفى المعد والمخرج المغامرة وروح الاستكشاف ، لكنها مغامرة تحتاج إلى التوقف النقدى الدؤوب عندها .

جنوب افريقا والكابريه السياسى.

قدمت فرقة «منظمة ماميلورى المسرحية» العرض المسرحى «قطار موسيقى البلوز» ، ويصور العرض المسرحى حال جنوب افريقيا وحاضرها ويلقى الضوء على الصراع الدائر فى مجتمع يتغير تركيبه الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى سرعة لاهثة . يمثل هذا العرض المسرحى - الذى تقوم بنيته على «النمر» المسرحية ، واللوحات القصيرة السريعة رؤى أربعة ممثلين شباب يغيرون من أدوارهم ، وينتقلون فوق خشبة المسرح من مكان لمكان ، ومن زمان لزمان . يرتدون كافة اقنعة الأدوار التى يمثلونها ويشكلون بها وجوههم لكنهم لايستخدمون اقنعة حقيقية ، إنهم يوجهون نقدهم اللاذع لكل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى بلادهم .

ويعتمد العرض فى لغته المرئية والأدبية على المفارقة الساخرة التى تعكس مختلف الأوضاع المتردية داخل جنوب افريقيا قبل تولى مانديلا السلطة فى البلاد وأثناء وجوده .

كان الشكل الأمثل لتقديم هذا العرض المسرحى هو تجريب الأسلوب القائم على النكات والمفارقات السياسية التى تسخر من كل شئ . وخلق هؤلاء الفنانون الأربعة حالة من التشخيص ، ومثلوا مسرحا داخل مسرح ، ولم يعتمدوا على ديكورات بعينها ، بل خلت خشبة المسرح منها ومن قطع الاكسسوار أو ما يطلق عليه بالمهمات المسرحية ، فنشاهد فراغاً مسرحيا وشبابا يشغلون هذا الفراغ بحيويتهم المتدفقة وإيقاعهم الأفريقى الحى .. وقد حصل هذا العرض على جائزة أحسن عرض مسرحى .

«كارمينا بورانا»

وأخيرا تشارك فرقة الممارسات المسرحية «فرقة جاردينتسى المسرحية» البولندية بأولى عروضها بمصر هذا العام بعد محاولات عديدة سابقة باءت بالفشل .وفرقة جاردينتسى لايقوم تجريبها فى هذا العرض المسرحى على ترجمة أوبرا «كارمينا بورانا» الموسيقية لكارل أورف ، وإحالتها من مفهومها الموسيقى / الأوبرالى البحت إلى رؤية مسرحية خالصة . ولم يكن مخرج العرض المسرحى فوودجيمييش ستانييفسكى Wi-odzimierz staniewski يرمى لتقديم ترجمة مسرحية حرفية ، تحيل الغناء الأوبرالى المقاطع من التمثيل الحوارى أوحتى تحافظ محافظة حرفية على الطابع الروائى الأسطورى للتنمية الرئيسية لها .

كان عرض «كارمينا بورانا» البولندى يعتمد على الروح والجوهر التى تفض بكارة البراءة المزيفة ، وتسعى إلى فضح المألوف ، يستند العرض المسرحى فى مرجعيته إلى مراجع متعددة ، تشمل مقتطفات من الشعر للقرنين الثانى والثالث عشر ، تمتزج مع القصة الانجلو/ نورمانية المعروفة باسم «ترسيتان وإيزولدا» فهذا العرض هو نتاج لهذين العملين الأدبيين ، وهو فى مجمله يعالج مسألة الحب والموت .

إنه من أهم عروض المهرجان الدولى ويكتفى ببلاغة خلاصة التجريب فى خلق علاقة حميمية ما بين لغة العرض المسرحى ، ولغة النظارة المتواجدين يطوقون ما يشاهدونه جالسين فوق الخشبة . ويلغى المخرج بهذا صالة المتفرجين ، محطماً معها تقاليد مسرح العلبة الإيطالية بكل موروثاته ومعماره .

وليس تحطيم هذا المعمار بأهم أعمدة التجريب فى هذا العرض ، ولا تمكن الممثلين الشباب البالغين أربعة عشر فتى وفتاة وسيطرتهم على أجسادهم يشكلونها وفق مايرون، بأهم سمات التجريب داخل هذا

العرض المسرحى ، إنما ينبع الجديد فى محاولتهم خلق حالة مسرحية طقسية تعيد المسرح إلى أصفى ينابيعه الأولى ، عندما خُلق من الأسطورة وشكّلهُ الطقس الإنسانى . نحن نشاهد لاممثلين بل أجسادا تصارعها أرواحها النزقة ، الحزينة النقية ، أجساد عطشى للتلامس والاقتراب ، للمعرفة الحسية ، والانسانية ، ضعيفة أمام حاجاتها الروحية الصافية .

هذا تقييم لبعض العروض المسرحية ، وهى محاولة للتعريف اكثر من كونها تحليلاً نقديا نهائيا، لأن المكان لا يتسع لتقييمها جميعاً ، وتبقى بعض الملاحظات الجوهرية التى أرى أنه يجب التوقف عندها وتؤخذ فى الاعتبار عند اقتراب موعد المهرجان التالى فى دورته التاسعة:

يجب إعادة النظر فى تحديد عدد الدول المشاركة وعدد العروض المسرحية،لاينبغى أن تزيد عن نصف عدد ماقدم هذا العام ، بل أقل من النصف . ليقدم المبدع المسرحى (المصرى العربى ـ الأجنبى) عروض المسرحية بأسلوب يساعد النظارة على استيعاب ما يراه ، وبقدر من التأنى والرغبة فى التعرف على الجديد، وربما تكون إطالة فترة المهرجان من إحدى عشر يوما إلى شهر يكون مقترحاً نافعاً للتعرف على حركة المسرح الجديد .

لا يمكن لهذه الملاحظة أن تتحقق دون حدوث عمليات فرز وتصنيف دقيقة لعروض الدول المشاركة قبل أن يستضيفها المهرجان . فالأفضل ، له حق مشاركة الاستضافه ، وأقترح أن يستعان بالقناصين المسرحيين المتخصصين للسفر إلى الخارج ، وأختيار أحدث ما تنتجه قرائح الفنانين المسرحيين فى أنحاء العالم.

من الضرورى حدوث تحاور ما بين المبدعين / الفنانين ، والنظارة / المتلقين حول التجربة المسرحية وما يعن لهؤلاء وأولئك مناقشته من قضايا الفن . حتى تزداد الاستفادة المتبادلة.

لقد أثبت هذا المهرجان الأخير للمسرح التجريبى أن جماهير النظارة عبر السنوات السابقة تكونت لديها القدرة الواعية لمعرفة العرض المسرحى الجيد من غير الجيد وفرزه بل إن جمهورنا غدا قادرا على اختيار الأصلح فينا الذى يتلاءم مع أطر التجريب المسرحى الجديد ، «وثيماته» ، وأفكاره الطليعية . لذلك أقترح أن تكون ثمة جائزة تخصص لذوق الجمهور اختياراته، وهى أقرب تكون لجائزة النقاد . فالجمهور هو صاحب المصلحة الأولى فى تقييم مايراه ، وهو حريص على اختيار العروض الأفضل داخل هذا المهرجان الدولى الهام . من هذا المنطلق سنكتشف جوائز يحددها هذا الجمهور لعروض تستحقها بالفعل ، ستختلف وتتابين ، وفى بعض الأحيان قد تتفق مع بعض جوائز اللجان الرسمية .. لكنها ـ بلاريب ـ ستكون أكثر صدقا وطموحا ...!!

هناء عبدالفتاح

هامش:

كاتب هذه الدراسة درس المسرح فى بولندا لفترة طويلة، وكان من أهم المتابعين للفرق المسرحية التى تقوم عروضها على التجريب، ولقد رشح منذ عامين هذه الفرقة لتشارك فى المهرجان الدولى للمسرح التجريبى. ولم تتمكن من الحضور إلى مصر لانشغالها فى عروضها المسرحية، وزياراتها للخارج. وأخيراً نجحت إدارة المهرجان والسيدة الملحق الثقافى بسفارة بولندا فى دعوة الفرقة، واشتراكها فى مهرجان هذا العام.

حسن طلب

أسبوع ثقافى مصرى دنماركى

ARCHIVE
http://Archive-pra.sakhrit.com

لعل الوفد الثقافى المصرى الذى زار الدنمارك فى الفترة من ٢٣ إلى ٣٠ سبتمبر الماضى، أن يكون هو الأول من نوعه فى تاريخ العلاقات الثقافية بين البلدين، فإن لم يكن الأول. فلعله يكون الأضخم والأهم بما ضمه من كفاءات رفيعة وبما مثله من تنوع فى النشاط، ففى مجال النقد الأدبى كان هناك الدكتور **عبد القادر القط**، وفى المجال الثقافى العام كان الدكتور **ميلاد حنا**، وكلاهما أشهر من أن يعرف، وكان فى الرواية علمان كبيران من أعلام هذا الفن هما **إدوار الخراط وبهاء طاهر**، وفى الشعر كان **فاروق شوشة وأحمد الشهاوى**، بالإضافة إلى **نبيل عبدالفتاح** الباحث المتخصص فى التحليل السياسى والدراسات الاستراتيجية؛ وإلى جانب هؤلاء كان أعضاء فرقة الموسيقى العربية بمواهبهم الأسرة وفنهم الأصيل: عازف الكمان **فاروق البابلى** وعازف القانون **مصطفى الفقى**، وعازف الناى **محمود كمال**؛ وعازف الإيقاع **اسامة عبدالمقصود**؛ أربعة عازفين حقا، ولكنهم استطاعوا أن يقوموا مقام أوركسترا كامل، ومعهم المغنية الفنانة **فاطمة الجنايني**، والمغنى الفنان **محمود عبد الحميد**.

ورافق الوفد عن العلاقات الثقافية الدكتور **انور ابراهيم** صاحب الترجمات والمقالات المتنوعة عن الأدب الروسى.

وقد تمت دعوة هذا الوفد الكبير بمبادرة من تجمع السنونو الثقافى فى الدنمارك، وبالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، وبدعم من بعض الوزارات والمؤسسات المهتمة فى الدنمارك؛ وجاءت زيارة الوفد

المصرى ردا على زيارة الوفد الثقافى الدنماركى للقاهرة فى مايو الماضى. ويجب هنا أن نعزو الفضل فى إتمام هذا النشاط الثقافى إلى جهود **منعم الفقير**، الشاعر العراقى المقيم فى الدنمارك، وزملائه المتحمسين لهذا المشروع من الشعراء الدنماركيين.

كان أول ما خطر ببالنا ونحن فى الطائرة، أن هذه الرحلة ستكون فرصة طيبة للاحتكاك المباشر بالثقافة السكندنافية عامة، والدنماركية خاصة؛ فاستسلمنا لأحاديث شتى امتزج فيها ما نعرفه بما نتوقعه، وكانت ترف حولنا طيوف من **هنريك إبسن وإدوارد جريج** النرويجيين و**سترندبرج السويدى**، أما الدنمارك فلا يذكرها أحد إلا ويذكر معها أعلامها الكبار: الفيلسوف الوجودى الرائد **سورين كيركجور** (١٨١٣ - ١٨٥٥) والأديب العالمى الكبير الذى اقترن اسمه بقصص الأطفال: **هانز كرسيتيان أندرسن** (١٨٠٥ - ١٨٧٥)، وعالم الفيزياء النووية الشهير **نيلز بور** (١٨٨٥ - ١٩٦٢) الذى وضع نموذج الذرة المعروف؛ ولثلاثتهم كتب منقولة إلى العربية، فقد ترجم المرحوم **فؤاد كامل** كتاب (رعدة وقشعريرة) **لكيركجور**، فضلا عن الكتاب الذى ترجمه د.**عادل العوا** عن حياته وفلسفته، والكتب التى وضعها عنه كل من الدكاترة: **فوزية ميخائيل وإمام عبدالفتاح إمام وعلى عبدالمعطى**، أما أندرسن فقد ترجم قصصه محمد إبراهيم الدسوقى ونشرها عام ١٩٤٠، وأعيد نشرها ضمن سلسلة الألف كتاب الأولى فى مطلع الستينيات تحت رقم (٣٧٢)، كما ترجم الدكتور **رمسيس شحاته** كتابا مهما **لنيلز بور** تحت عنوان (الفيزياء الذرية والمعرفة البشرية)؛ غير أننا لم نجد فى الدنمارك حركة ترجمة موازية من العربية، اللهم إلا بعض أعمال **لنجيب محفوظ وبهاء طاهر**، وغير الأعمال الشعرية التى تتم ترجمتها الآن بمبادرة من تجمع السنونو. ومع ذلك قد لفت نظرنا وجود مجموعة من الباحثات والباحثين الدنماركيين الشبان، يعكفون الآن على دراسة الأدب العربى المعاصر فى الجامعات الدنماركية، خاصة الجامعات الكبرى الثلاث فى كوبنهاجن وأوغوس وأودينسى، وقد توافد بعض هؤلاء على ندوات الأسبوع الثقافى المصرى وحضروا أمسياته.

غير أن صورة الثقافة الدنماركية لا يمكن اختزالها فى هؤلاء الأعلام الثلاثة: **كيركجور وأندرسن وبور**، فالدنمارك بلد عريق له تقاليد ثقافية أصيلة انحدرت إليه عبر القرون، ولا تزال بعض عناصرها حية فى الشخصية الدنماركية المعاصرة. ويستطيع أى زائر للدنمارك أن يحس بالجذور العميقة للحياة الثقافية الدنماركية، وهى جذور لا تنفصل عن أرض التراث الشعبى المحلى، وإن كانت تستمد بعض العناصر المشتركة من التراث الأوروبى بشكل عام.

ويتجلى التراث الشعبى الدنماركى أوضح ما يتجلى فى الفنون اليدوية مثل النسيج والخزف، كما يتجلى فى الموسيقى والرقص والقص الشعبى الذى يتواصل مع روح **أندرسن**، أما العناصر الأوروبية فتظهر فى موسيقى الجاز والموسيقى اللامقامية والرسم التجريدى والنحت الحديث والأدب الواقعى والعمارة. وقد استطاعت الشخصية الدنماركية أن تقيم مزيجا فريدا ناجحا من هذه العناصر الثقافية، وربما ساعدها على ذلك تاريخها الذى يعود إلى عشرة قرون قبل الميلاد حيث توجد آثار قديمة للإنسان فى الدنمارك تعود إلى ذلك التاريخ، غير أن الحديث عن تاريخ حقيقى للشعب الدنماركى يجب أن يبدأ بالقرن الخامس الميلادى، حيث كان الدنماركيون ضمن شعوب الشمال يشكلون قوام حضارة الڤايكنج، ومنذ القرن التاسع الميلادى أخذ نجم الدنمارك فى السطوع إلى

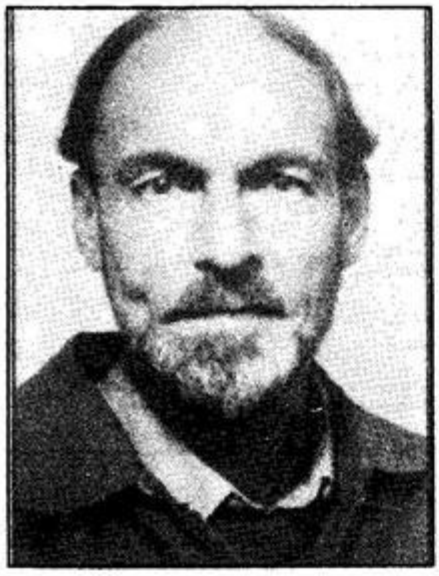
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعر: كلاوس بونه بياو

أن استطاعوا تأسيس الاتحاد الأنجلو اسكندناڤى فى القرن الحادى عشر تحت حكم **كنوت** Knut الثانى، وامتدت امبراطوريتهم لتشمل أجزاء من السويد والنرويج؛ وأجزاء أخرى من شمال بريطانيا وشرقها، وامتد النفوذ الدنماركى جنوبا إلى الأراضى الفرنسية والإسبانية. وقد ظل النزاع بين الدنمارك وجيرانها قائما لقرون طويلة بين مد وجزر وانتصار وهزيمة، إلى أن استقر بها الحال فى القرن الماضى، حيث كانت قد اعتنقت البروتستانية منذ القرن السادس عشر فى عصر كريستيان الثالث، وأصبحت اللوثرية هى المذهب الرسمى للدولة.

الشاعر الراحل: إيفان مالينوفسكي

يمثل القرن التاسع عشر أزهى عصور الأدب الدنماركى فهو عصر



الشاعر: فرانك ييجر

كيركجور وجروند فيج وأهلنجشلانجر وأندرسن، وفى هذا القرن تم تأسيس دستور جديد، وتمت تنقية اللغة الدنماركية وإنشاء المدارس، كما تم نبذ الحكم المطلق فى عصر فردريك السابع الذى أنشأ أول حكومة نيابية فى البلاد؛ كان لها صدى واسع فى أوروبا.

هذا التراث الطويل هو الذى مكن الدنمارك من المشاركة فى الحضارة المعاصرة بنصيب ملحوظ، فهناك **نيلز بور** العالم الرائد فى الفيزياء الذرية كما أشرنا من قبل، وهناك دنماركيون معاصرون لهم إسهاماتهم المعروفة فى اللغويات المعاصرة مثل **راسموس راسك** Rasmus Rask **وڤيلهلهم طومسن**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

V.Thomsen. أما فى الأدب فقد نجح أدباء الدنمارك فى الحصول على جائزة نوبل ثلاث مرات، الأولى كانت عام ١٩١٧ حين حصل عليها أديبان دنماركيان معا - وهى من المرات النادرة التى منحت الجائزة فيها لأديبين - هما الشاعر **مارتن اندرسن نكسو** M.Andersen Nexo المعروف بـ **ادولف جيليروب** A.Gjellerub M.Andersen Nexo والكاتب **هنريك بونتوبيدان** H.Pontoppiden أما الجائزة الثالثة، فقد حصل عليها عام ١٩٤٤ الشاعر الدنماركى **ج.ف.ينسن** J.V.Jensen. ونحن لا نكاد نعرف عنهم فى العربية شيئا؛ كما هو الحال مع الشاعر الفيلسوف **بييت هاين** P.Hein.

ينتمى الشعراء الذين شاركونا أمسياتنا من الدنمارك إلى أجيال أحدث، منهم الشاعر **كلاوس بونه بياو** الذى كان ضمن الوفد الدنماركى فى مصر، والشاعرة **نينا مالينوفسكى** ابنة الشاعر المعروف الراحل **إيفان مالينوفسكى**، وكذلك الشاعرة **ماريانا لارسن**، و**ميرتا بروس هيلا** التى أربت على التسعين ولا تزال تتمتع بروح شابة تمكنها من حضور الأمسيات وقراءة الشعر والاستماع إليه، ومنهم كذلك الشاعر **يانوس كودل** و **ف.ب.ياك**، **وكونى بورك ومورتن سنوكورد وبيتر لاوكسن وكريستيان** الذى يستحق أن نقف عنده، لأنه ابتدع تقليدا غريبا فى إلقاء الشعر. فهو يحمل صندوقا ظهر كل يوم سبت، ويصعد فوقه عند أحد الميادين ليلقى أشعاره على جمهرة المارة الذين يتحلقون حوله ويحيونه ببعض النقود. أما الشاعرة السويدية **كارين فيسترلوند**، فتمثل أيضا نمطا شخصيا فريدا بروحها الحية التى تكاد تحس معها بروح الشرق وقد تلبست جسدا سكندنافيا، وهى إلى كونها شاعرة، فنانة سينمائية لها إنتاج بارز فى الأفلام القصيرة، وقد شاركت ببعضها فى مهرجان الإسماعيلية.

افتتح الدكتور عبد القادر القط أسبوعنا الثقافى بكلمة فى أوغوس حاول فيها أن يرسم صورة للمشهد الشعرى المعاصر فى مصر؛ وعاد ليتحدث فى كوبنهاجن عن الموضوع نفسه بشئ من التفصيل، فبدأ من رواد الشعر الحر إلى جيش كاتبى قصيدة النثر من شباب التسعينيات، مرورا بالسبعينيات؛ مميزا بين (سكة السلامة) و(سكة الندامة)؛ ولم ينس أن يدق ناقوس الخطر وهو يشير إلى (سكة اللى يروح ما يرجعش)؛ وقد نطق هذه التعبيرات بالعامية فى سياق الكلمة التى ألقاها بالإنجليزية.

تلقى الجمهور الدنماركى نصوص **إدوار الخراط وفاروق شوشة وأحمد الشهاوى** بإصغاء شعائرى ينبئ عن اهتمام مفهوم بنصوص ثقافة مغايرة، وقد حمل الشاعر العراقى/ الدنماركى **سليم العبدلى** عبء الترجمة إلى الدنماركية، أما **بهاء طاهر** فقد انفرد من بيننا بأنه كان الوحيد الذى عرفت إحدى قصصه طريقها إلى الدنماركية من قبل، فهو يستحق منا أن نغبطه بعد أن بقيت نصوصنا وحدها تحت رحمة الترجمة السريعة المرتجلة؛ وإن كان لم ينج منها هو أيضا، حين ترجم له **سليم العبدلى** بعض فقرات من (خالتى صفية والدير).

كان الجمهور أقل مما توقعنا، غير أن الكيف عوضنا عن الكم، فقد حضر بعض الدنماركيين المهتمين بالدراسات العربية فى جامعات الدنمارك، وكان معظمهم من الباحثات الشابات الجميلات! وقد افتقدنا الجمهور العربى الكبير الذى يعيش فى كوبنهاجن، خاصة الجمهور المصرى؛ فقد علمنا أن الجالية المصرية هناك يصل تعدادها إلى ثلاثة الاف، ومع ذلك فقد كان هناك أحاد من المصريين الكرماء، الذين حضروا أمسياتنا وشملونا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعرة: ماريانا لارسن

برعايتهم، نخص منهم بالذكر السيدة **آمال ثابت** بأسرتها الكوزموبوليتانية، ورجل الأعمال المثقف **وحيد صالح عبد المطلب**.

أما الشعراء الدنماركيون الذين شاركونا الأمسيات، فقد كان معظمهم من الأجيال الجديدة، ولم نجد أحدا من الشعراء المذكورين دائما فى حركة الشعر الدنماركى المعاصر، مثل **ليف يورجنس** L. Jorgense **وأوف ابيلد جور** O. Abildgaard **وأول ويڤل** O. Wivel **وفرانك ييجر** F. Jaeger **وأولا ريم** U. Ryum **وكلاوس رايفبرج** K. Rifb-jerg **ويورجين برانت** J. Brandt وغيرهم، ولم يحدثنا أحد عنهم.

أما الندوة الثقافية التى انعقدت بالمتحف الوطنى فى آخر أيام الأسبوع، فقد مثل الجانب المصرى فيها الدكتور **ميلاد حنا ونبيل عبدالفتاح**، وقد كان الدكتور **ميلاد** حريصا على أن يرسم صورة واضحة لشخصية الشعب المصرى التى تجمع بين القبطى والمسلم فى وحدة منسجمة متلاحمة لن يستطيع أن ينال منها الإرهاب مهما فعل، كما كان **نبيل عبدالفتاح** حريصا على أن يبين الأساليب الجديدة للحركات الإسلامية المعاصرة فى

الشاعرة: نينا مالينوفسكي

استخدامها لتكنولجيا العصر استخداما يتناقض مع منطلقاتها الذاتية.

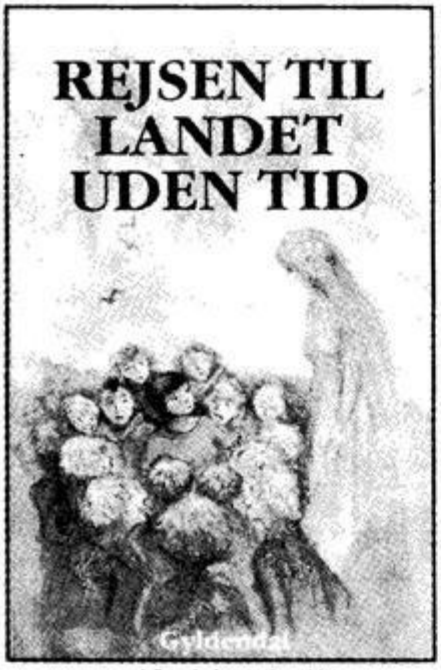
لم يكن هناك متسع فى برنامج مضغوط كهذا لزيارة معظم المعالم الثقافية فى كوبنهاجن، ولكن نجحنا بالكاد فى زيارة مقر اتحاد الكتاب الدنماركيين، ولم يخفوا علينا ما يعيشونه الآن من انقسام؛ كما زرنا ساحة قصر ملكة الدنمارك الفنانة التى تهوى الرسم والقراءة وتترجم أعمال **سيمون دى بوڤوار**، وتطل كل عام من شرفة القصر لتحيى شعبها كل عام فى عيد ميلادها (١٦ أبريل)، وهو أحد الأعياد القومية الثلاثة، أما

هانز كريستيان أندرسن

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

العيدان الآخران فهما عيد التحرير من الاحتلال النازى (٥ مايو) وعيد الدستور (٥ يونيه). وليس للملكة أية سلطة تنفيذية، فالحكومة الحالية تنتمى إلى حزب التقدم الجديد الذى كسب الانتخابات فى السبعينيات، وكانت من قبل للحزب الديموقراطى الاجتماعى منذ العشرينيات. وزرنا أيضا معرض لويزيانا الشهير حيث كان - لحسن حظنا - يعرض أعمال **بيكاسو** مع فنانين آخرين. ولم يتسع الوقت لزيارة قلعة **هاملت** ولا لزيارة أهم المتاحف التى تغص بها كوبنهاجن، مثل المتحف الملكى للفنون الجميلة، ومتحف (الإيروتيكا)، ومتحف التاريخ الطبيعى بقسميه، ومتحف (المقاومة) الذى يعرض آثار الاحتلال النازى للدنمارك ويسجل صور مقاومته، وقد استمر هذا الاحتلال خمس سنوات ١٩٤٠/١٩٤٥ على الرغم من أن الدنمارك أعلنت الحياد فى الحرب الثانية كما أعلنتها فى الحرب الأولى، وقد راح ضحية هذه المقاومة الكاتب المسرحى الدنماركى الشهير **كاى مونك** Kaj Munk الذى قتله النازيون، ويعتبر مع زميليه **كيلد أبل** K.Abell **وكارل سويا** K. SOya من أعمدة المسرح الدنماركى المعاصر.

لم نتمكن إلا من القيام بجولة خاطفة فى المتحف الوطنى الذى أقيمت به الندوة الثقافية، وكذلك متحف شركة كالسبورج المعروف بـ New Carlsberge Glyptotek ويحتاج الحديث عن الشجون التى أثارتها فينا الأجنحة الفرعونية فى هذين المتحفين، إلى مقام آخر. وقد كانت زيارة الريف الدنماركى بدعوة من الشاعرة **نينا مالينوفسكى**، من أمتع أوقاتنا فى ذلك الأسبوع.



غلاف كتاب للأديبة ليسه هوج

غلاف أحد أعداد مجلة «السنونو»

تستحق السفارة المصرية فى كوبنهاجن تحية خاصة، فقد استقبلنا السفير المصرى فى السويد الأستاذ **طاهر أحمد خليفة** منذ وصولنا إلى المطار، كما صحبنا عند رحيلنا إلى المطار أيضا، وأقام حفلا كبيرا للوفد المصرى والأدباء الدنماركيين مع الضيوف من رجال السلك الدبلوماسى العرب والأجانب، وكان أحد رجال السفارة **خالد دكروري** معنا طوال الوقت، كما يستحق الشكر أيضا المسئولون فى وزارة الثقافة، خاصة العلاقات الثقافية الخارجية، فقد كان اختيارهم للفرقة الموسيقية موفقا، وكانت استجابة الجمهور الدنمارى لهذه الفرقة تفوق الوصف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

«أغنية الوادى»
والخوف من تخثر الحلم بالتغيير

مسرحية (أغنية الوادى Valley Song) **لاثول فوجارد** التى تعرض الآن على مسرح «الرويال كورت Royal Court» العتيد فى لندن هى أحدث مسرحياته، وهى أول مسرحية يكتبها منذ التغيير الكبير الذى حدث فى جنوب أفريقيا بعد الانتخابات التى جاءت **بنيلسون مانديلا** إلى الحكم. ولذلك فإنها على العكس من كل مسرحياته السابقة، لا تتسم بتلك الشحنة المتفجرة من الغضب القاسى الكظيم الذى يسرى فى كل أعماله، وإن لم تخل كلية منه. لأن آثار هذا الغضب القاسى الذى عايشه السود فى هذا البلد الأفريقى الشقيق لمئات السنين قد تركت قروحها الغائرة فى ثرى النفس، ولا سبيل إلى البرء منها فى شهور أو سنوات. فقد حدث التغيير الذى كرس **فوجارد** مسرحه للمناداة به منذ أن بدأ الكتابة المسرحية فى أواخر الخمسينيات. وأدى هذا التغيير إلى انفشاء الغضب، وإن لم ينجح كلية فى الإجهاز عليه، أو سد المسارب التى تتسلل منها رياحه إلى النفس. هذا الموضوع هو أحد هواجس هذه المسرحية، لكن موضوعها الأساسى هو الحرص على التغيير الذى عمل **فوجارد** لسنوات من أجل طلوع فجره. وهو حرص يتجسد فى ثلاثة محاور أولها: الخوف من تخثر الحلم بالتغيير، بعدما أصبح هذا الحلم حقيقة واقعة. فالأحلام المتخثرة لا تقل فداحة وخطرًا عن الأحلام المحبطة، أو التى ينسد الأفق أمامها. وثانيها التعرف على العقبات التى تنهض فى وجه هذا الحلم، والتى تعمق المسافة بين رؤى الأحلام وتجسداتها، بالصورة التى تمسخها بها، وتفرغها من معناها. وثالثها هو كيفية تحويل تحقق الحلم إلى آلية للتخلص من آثار قروحه القديمة من ناحية، ولإعادة كتابة التاريخ الحديث لهذا البلد الأفريقى من ناحية ثانية.

فهاجس هذه المسرحية الكبير هو كتابة مسرح جنوب أفريقى، ولكنه

في الوقت نفسه إنساني، لا يتعامل مع اليات القهر العنصرى. مسرح يكشف عن فداحة الحب وألمه معا، وعن قدرة المحبين على إيلام أحبابهم بقسوة بالغة، بالرغم من حرصهم البادى على القيام بعكس ذلك تمامًا. وتعتمد هذه المسرحية الجديدة - مثلها فى ذلك مثل أغلب مسسرحيات **فوجارد** - على عدد محدود للغاية من الشخصيات: شخصيتين أساسيتين، أو بالأحرى على ممثلين أساسيين. لأن فى هذه المسرحية ثلاث شخصيات هى المؤلف، وهى شخصية مؤلف مسرحى أبيض فى الستينيات من عمره يكتب مسرحية عن وادى كارو Karoo الواقع وسط جبال سنيوبرج Sneeuberg، وهو الوادى الذى نشأ فيه **أثول فوجارد** نفسه، ويتوق للعودة - بعدما تقدم فى العمر - إليه. وثانيتها هى شخصية الجد العجوز إبرام بونكرز، وهو ملون فى السادسة والسبعين من عمره، أمضى حياته كلها فى فلاحة عدة أفدنة فى هذا الوادى الخصب، وعاش من ثمرات أرضه المعطاء. وثالثتها هى شخصية الشابة فيرونيكا، حفيدة بونكرز لابنته كارولين، وهى فى السابعة عشرة من عمرها، تحلم بأن تصبح مغنية مشهورة فى جنوب أفريقيا الجديدة.

ومن البداية يؤكد نص المسرحية المطبوع على ضرورة أن يقوم ممثل واحد بدورى المؤلف والجد. وهذا هو بالفعل ما حدث فى العرض حيث قام **أثول فوجارد** نفسه بالدورين معا، علاوة على إخراجه للمسرحية. وينطوى هذا الإصرار على قيام ممثل واحد بالدورين على دلالة مهمة تحرص المسرحية على إبلاغها لمشاهديها بصريا بقدر حرصها على توصيل محتواها ورؤيتها لهم فكريا. وهى أن الحاجز العرقى قد سقط إلى الأبد فى جنوب أفريقيا، وأن قيام ممثل واحد بدورين: أحدهما لشخص ملون والآخر لأبيض، هو العلامة المسرحية على ذلك. وهى علامة تزيل بداءة كل أثر للاستقطابات العنصرية من ساحة النص، ونبلور فيه التغيير بأن تطرح فكرة المساواة على مستوى تجسد العرض، قبل أن تطرحها على مستوى الحدث أو المعنى.

وبعد هذه العلامة المسرحية الدالة، تقدم لنا المسرحية علامة أخرى لا تقل دلالة على أيديولوجية النص عنها، وهى افتتاح المسرحية واختتامها بالمؤلف وهو يتحدث عن ضرورة زراعة حبوب القرع العسلى الأبيض، أو الذى يعرف عادة فى هذا البلد باسم قرع البوير الأبيض. فالزراعة مهنة الجد إبرام بونكرز الذى يضرب بجذوره فى الأرض، وكانت أيضًا مهنة أبيه أيوب بونكرز من قبله - لاحظ دلالة الاسم التوارتية. وهى السبيل الرئيسى أمام المؤلف الأبيض لتجذير وجوده هو الآخر فى الأرض نفسها. وهو تجذير لاحق بالطبع لتجذر السود والملونين فيها. وكأن المسرحية تريد التأكيد على أن الانطلاق من الاعتراف بحقائق التاريخ هو السبيل لإقامة جنوب أفريقيا الجديدة التى لا يزعم فيها البيض أن الأرض أرضهم، بقدر ما يعترفون بأنهم يحاولون الانتماء إليها والانغراس فى تربتها التى تعهدها قبلهم السود لآلاف السنين.

ففى المسرحية منولوج دال للمؤلف - عقب شرائه للأرض وحصوله على صك الملكية - يطرح فيه عددا من الأسئلة الإشكالية الهامة حول كيفية امتداد جذور إبرام بونكرز عميقًا فى الأرض، ومع ذلك فليس لديه صك بملكيتها، بينما استطاع المؤلف أن يحصل على هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصك لأنه دفع عـــدة آلاف من الراندات - والراند هو عـملة جنوب أفريقيا. وطرح التساؤل حول صك الملكية يفتح بدوره مسألة التوثيق وكتابة التاريخ كلها للجدل، ويطرح تساؤلا ضمنيًا أعمق حول من يملك البلد نفسه؟ السود الذين ليس لديهم أى صكوك ملكية، فالبلد بلدهم قبل أن تخـتـرع الصكوك، أم البـيض الذين يملكون صكوكا للملكية من صنعـهم هم قـبل أى شيء آخـر؟ وتكتسب هذه المسألة بعدًا رمزيا من تسمية القرع العسلى الأبيض باسم «البـوبر»، وهم أحـفـاد الهـولنديين البـيض الذين يريد الكاتب الإشـارة إلى أنهم أثمروا شيئًا جميلا فى تلك التـربة السـوداء، هو بالطبع هذا القـرع العـسلى الأبيض، نسبة إلى بياض بشرتهم.

لكن هاتين العلامتين الدالتين مصحوبتان بعلامة إشكالية أخرى - على صعيد أيديولوجية النص - وهى اخـتـيـار الأبيض ليكون هو المؤلف، بمعنى أن الرجل الأبيض مـــايزال يحـتكر حق كـتـابة قـصـة جنوب أفريقيا بما فى ذلك تاريخ الملونين والسود فيها، أو قصتهم. ومن يكتب القصة هو الذى يستطيع التحكم فى تفـاصـيلهـا، والسيطرة على الرؤية فيها. صحيح أن فى هذا الأمر بعدا واقعيا، وأنه نتيجة لترسبات ميراث تاريخى مـعـروف. إلا انه كـان باستطاعة الكاتب أن يخفف من وقع هذا الأمـر، من الناحـيـة الرمـزية والأيديولوجية مـعـا، من خـلال أن يعـهد لممثل ملون أو أسود بالقيام بالدورين: دور المؤلف الأبيض، ودور الجد الملون، بالصـورة التى تخـفف من وقع اثر هذه العلامة مسرحيا على المشاهد. لكن قيامه هو كمؤلف أبيض بالدورين جاء بنتيجة مضادة نسبيا لهدفه الأيديولوجى من توحيد الشخصيتين فى ممثل واحد، فضلا عن أنه أربك الجمـهـور قليلا الذى وجد بعضهم صعوبة فى اكتشاف أن الجـد أسـود، ولم يتـحـقق هذا الأمر إلا بعد أن جزمت الأحداث به، وبعـد مـرور مـا يقـرب من نصف المسـرحـيـة. لكن علينا أن نعـود للمسرحية نفسها لنتعرف على ما تكشف عنه من إشكاليـات جنوب أفريقيا الجديدة بعد التغيير.

وتحكى المسـرحـيـة ببـسـاطة شـديدة قـصـة هذا الجـد الذى ظل يفلح الأرض ويعـيش من خـيـراتهـا لعقود طويلة، بينما كانت زوجته تقوم بالخـدمـة فى بيت الرجل الأبيض الذى يشرف بيته الكبير الأنيق على الوادى. وما جرى لابنته التى رفضت العـبـودية للرجل الأبيض، وأصـرت على ألا ترث وظيفة أمها، وهربت من الوادى واتجهت إلى جوهانسبيرج حيث دمرتها حياة المدينة القاسية فيـهـا. وقام الجد بتربية حـفيدته فيرونيكا التى خلفتها أمها وراءها. وتوشك المسرحية من هذه الناحية أن تـنـطوى على واحـــدة من أهم النصوص الأدبية التى صدرت عن جنوب أفـريـقـيـا، وهى رواية الان بيتون (ابك يابلدى الحبيب). لأنها تنطوى على القصة الأساسية التى جسدتها الرواية. قصة هرب السود من قراهم إلى جوهانسبيرج وتدمير المدينة الكبـيـرة القـاسـيـة لهم بلا رحمة. وفى الرواية نتعرف على الجد الذى ينتـهى به الأمـر إلى تربيـة حفيدته، على الدروس التى دفع جيل التـمـرد الأول ثمنها الفـادح. وكـأن المسـرحـيـة من هذه الناحـيـة هى التكملة الدرامية لرواية الان بيتون. لأن الرواية تترك الحفيدة وليدة فى أقماط الميلاد، بينما تبدأ المسرحية بعدما كبرت هذه الحفيدة، وبدأت تطالب بحقها فى أن تعرف تفاصيل التاريخ الدامى الذى كانت ثمرة له.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالمسرحية تبدأ بعدما كبرت الحفيدة، وقد تربت أيضًا على زاد من الأحلام. أهمها هو الحلم بالخروج من هذا الوادى الضيق الذى حبست فيه أسرتها، والانطلاق إلى المدينة الكبيرة. وكأنها تكرر الحلم الذى دمر الجيل الأول ممن ضاقوا بالوضع القديم ففيرونيكا تحلم بأن تتحول فى المدينة إلى مغنية شهيرة تطالب الجماهير بأن تعيد على أسماعهم أغانيها الجميلة. أما حلمها الثالث، وهذا هو أصعب الأحلام تحققا، فهو أن تأخذ جدها معها إلى عالمها الحلمى الجديد. وهى أحلام سرعان ما تغذت على الحلم الجمعى بالتغيير وضرورة حصول السود على حقوقهم فى وطنهم، وعلى مستقبل عادل لا يتحولون فيه إلى مجرد خدم للسيد الأبيض. ولهذا فإن فيرونيكا ترفض هى الأخرى رفضا قاطعًا أن تعمل خادمة فى بيت السيد الأبيض، كما فعلت جدتها. وتكرس حياتها للغناء وللحلم. شريطة أن يكون حلمها كبيرًا، وأن يكون إيمانها به، ويقينها بتحقيقه كبيرًا هو الآخر. ولذلك فإن فيرونيكا تحتج على أصحاب الأحلام الصغيرة، بل وتدرك أن صغر الأحلام هو الجريمة التى يتسلل منها الدمار إلى الحلم. فالمطلوب هو حلم كبير يحقق عبره الأسود كل شىء دفعة واحدة؛ لأن الأحلام الصغيرة لا تجهز على المظالم التاريخية الكبيرة.

ولكن الجد يحذرها من الأحلام الكبيرة، ويسعى لإقناعها بالاكتفاء بالأحلام الصغيرة الممكنة، مثل الحلم بالزواج أو الحب والحياة فى الوادى. لأنه رأى على مد حياته الطويلة كيف تحطم الأحلام الكبيرة الحالمين وتسحقهم بقسوة متناهية. ومن خلال محاولة الجد إقناع حفيدته بالعدول عن الحلم تكتشف كيف تسللت اليات الاستعباد إلى عقل الجد، فلم يعد قادرًا على التحرر منها، بالرغم من أنه يستحق لمعاناته الطويلة هذا التحرر. وكيف أن تجربة تدمير حلم ابنته قد تركت فى نفسه جرحًا غائرًا لا يندمل، خاصة وأن الابنة قد تحدته كلية بحلمها ذاك، ولم تسع أبدًا كما تفعل الحفيدة الآن لاستيعابه فى هذا الحلم. فالجيل الأول الذى تمرد على الحياة فى القرية، وانطلق إلى المدينة يروم التحقق فيها، لم يكن باستطاعته أن يقنع الجيل القديم بعدالة مشروعه أو حتى بمشروعية محاولته الجسورة تلك. ولم يكن باستطاعته أن يناقش هذا المشروع مع الجيل القديم. فما يؤلم الجد فى ذكرى ما جرى لابنته أن الأمر قد بدأ بالكذب وانتهى بأن سرقت أمواله للذهاب بها إلى جوهانسبيرج. وهل كان باستطاعة الابنة أن تفعل غير هذا؟ فالحصار المفروض على السود كان فى أشد حالاته ضراوة وعنفًا، وكان السود أنفسهم قد قنعوا بحالهم إلى حد كبير، بالصورة التى تحولوا معها إلى أدوات لتكريس الوضع الجائر. لذلك كان تمرد الابنة على أبيها وجهًا من وجوه تمردها الشامل على الواقع الذى ترفضه.

لكن الحفيدة - وهى بنت مرحلة مغايرة من مراحل الصراع من أجل التحرر، مرحلة انضج من مرحلة الهرب الذى يتسم بنوع من تدمير الذات والذى التهمت الياته الابنة وأجهزت عليها - لا تكذب، ولا تسرق، وإنما تجمع نقودًا بطريقة اقرب ما تكون إلى الاستجداء من الرجل الأبيض بأغنياتها، لتسافر بها. ولا تخفى رغبتها فى السفر، ولا تكذب على جدها بل تصارحه بما تريد أن تفعل، وتخطط لرحلتها تلك بشكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مغاير، يشى بأنها قد استوعبت بعض دروس التجربة التاريخية. وكأنها تعلمت درس تجربة الأم ووعته. لكن الجد لايزال يعارض حلمها، هل بإمكانه غير ذلك؟. فهو يعرف مدى الألم الذى تتركه فى النفس عملية تخثر الأحلام. كما أن جيل الجد المستعبد لا يستطيع أن يدرك أن هذا الألم نفسه هو الثمن الضرورى لتحقيق الحلم. وأن تدمير الابنة لذاتها فى سبيل الاحتجاج والحلم لم يذهب عبثًا، بل تعلمت الابنة دروسه واستوعبتها. وأن الأحلام كلما كبرت كلما ازدادت ضرورة التضحية من اجلها. وانه بدون الحلم لا يمكن لأى تغيير أن يتحقق.

لكن هيهات للجد أن يفهم هذا كله، ومن هنا تتحول معارضته لحلم الحفيدة إلى عبء مبهظ لا يقل قسوة عن العراقيل التى وضعتها سياسة العزل العنصرى فى وجه الحلم الأسود فى التحرر والتغيير، وكأن الكاتب يريد أن يقول إن عبء التجربة التاريخية ذاته ثقيل وفادح، وإن التغيير ليس بالأمر السهل إلا على الجيل الجديد وحده. لأن الجيل القديم قد عاد مرة أخرى للتشبث بالأرض، والتمسك بالقيم القديمة التى ألفها وتربى عليها، حتى ولو كانت هذه القيم ضده. وتستخدم المسرحية فى هذا المجال الكتاب المقدس والمزامير، وتقنية النقلات الزمنية المحسوبة التى تعيد فيها المسرحية تجسيد مشاهد من الماضى، ليكتسب هذا الماضى حضورًا رازحا فى ساحة العمل، وليؤثر على الجيل الجديد بقدر تأثيره على الجيل القديم. ولكن الواقع الذى يتغير يبدأ فى تكنيب هذا الماضى، لأن صديقة فيرونيكا الملونة التى تركت الوادى وذهبت للحياة فى جوهانسبيرج لم تتحطم كما حدث لأمها، ولم تتحول إلى عاهرة كما حدث للأخت، أو إلى مجرمة كما حدث للابن فى رواية (ابك يابلدى الحبيب). وإنما استطاعت الحصول على عمل، وها هى تبعث برسالة إلى فيرونيكا تعدها فيه بأنها ستساعدها على تحقيق حلمها، وتخبرها فيها أن باستطاعتها الحياة معها فى مسكنها المتواضع حتى تتدبر أمرها، وذلك ردًا على رسالتها التى أخبرتها فيها برغبتها فى المجىء إلى جوهانسبيرج.

ويفت الواقع المتغير وإصرار فيرونيكا على تحقيق حلمها، فى عضد معارضة الجد قليلاً، ويخفف من غلواء احتجاجه الذى أطاح فى إحدى نوباته الحادة بكل ما ادخرته فيرونيكا من مال. فيعد بتقديم المال الضرورى لفيرونيكا بعدما كان قد ثار ثورة عارمة عليها، وألقى ما استجدته من مال من النافذة. ويفعل الجد هذا كله، وهو يدرك أن فى تحقيق حلم فيرونيكا نهاية للقدر الضئيل الباقى فى حياته من سعادة. لأن مغادرتها للوادى ستتركه وحيدًا دون رفيق. وهذا ما يزيد من صعوبة الأمر على فيرونيكا، ولكنه لا يستطيع أن يثنيها عن عزمها، أو أن يدفعها للتراجع عن إصرارها. وكأن المسرحية تريدنا أن نعى مدى ما فى تحقق الحلم من قسوة على الأجيال القديمة التى تستحق بعد كل ما عانته الاستنامة إلى دعة شيخوخة هادئة. فتحقق حلم فيرونيكا، وإن وقع عليها كل عبء إخراجه من حيز الحلم إلى ساحة الواقع، يستأدى الجد ثمنًا لم يكن قد وطن النفس على دفعه. فهو الذى ربى الحفيدة، ويريدها أن ترعاه فى أيامه الباقية. وهى أيضًا تعى دينها للجد، ولهذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهى تريد أن تصطحبه معها، دون وعى منها بمدى ما فى اقتراحها هذا من قسوة مبهظة.

وإذا كان الخط الدرامى قد ظل صاعدا ومشحونًا بالتوتر طوال تقديمه لرحلة السود والملونين المضنية لتحقيق حلمهم البسيط بالعدل والحرية، واستمر فى الحفاظ على هذا التوتر حتى تركت فيرونيكا الوادى قرب نهايته، وذهبت إلى جوهانسبيرج لتبدأ رحلة تحقيق الحلم، بالعمل ودراسة الغناء والتحول إلى مغنية مشهورة. فإن هذا الخط سرعان ما يعانى من الانكسار بعد مغادرتها. ولأن المسرحية لا تريد أن تترك الجد وحيدًا وكئيبًا بعد مغادرة جديدة تنكأ جراح المغادرة القديمة. وتريد أن تكافئه على إخلاصه الشديد للأرض والوطن معًا، فإن القسم الباقى منها يعمد إلى استخدام المؤلف للخروج بالجد من عزلته، وذلك بالتوحد معه فى طقس زرع بذور القرع العسلى الأبيض من جديد. ويقوم هذا العمل بأكثر من وظيفة. فهو ينهى المسرحى على نغمة متفائلة ويبدد من سمائها جو الحزن والأسى الثقيل. كما أنه يؤكد أهمية البنية الدائرية للعمل حيث ينتهى بنفس الطقس الذى بدأ به. صحيح أنه لم يتمكن من زرع البذور فى البداية لأن الجو لم يكن مواتيا، واستطاع زراعتها فى النهاية ليشير بذلك لانصرام الزمن، وتغير الجو، الجو بمعناه الطقسى وبمعناه الرمزى معًا. إلا أن هذا الفعل يقوم كذلك بدور التوحيد من جديد بين المؤلف والجد: بين الأبيض والأسود فى فعل طقسى واحد، هو فعل الزراعة والاتصال بالأرض. ويكشف أن المشترك بين العجوزين اللذين يركنان إلى دعة الالتصاق بالأرض فى أخر أيامهم كبير إلى أقصى حد، وأن الذى يستطيع أن يجعل لحياة الكاتب الأبيض الذى اشترى بيت السيد القديم، وعاد للحياة فى نفس الوادى الأخضر ذاك، أى معنى أو قيمة هو الجد الأسود الذى يستطيع به ومعه زراعة أرضه وتجذير وجوده من جديد فيها.

وتكتسب هذه النهاية دلالة رمزية هامة على صعيد النص الأيديولوجى فى المسرحية. فهى تشير إلى ضرورة أن يعيد البيض تجذير وجودهم فى الأرض الأفريقية على أساس جديد. وأن يعملوا مع السود يدا بيد وعلى أرضية من المساواة لا علاقة لها بالنمط القديم. وأن تنطوى هذه البداية الجديدة على إيمان مشترك بحق الجيل الجديد فى حلمه، وفى حياته الجديدة التى تنهض على أسس مغايرة كلية لما قام عليه نمط العلاقات القديمة فى هذا البلد الأفريقى العريق - ولابد فى النهاية من الإشارة إلى براعة تلك الممثلة الشابة التى قامت مع المؤلف بدور فيرونيكا. لأن للممثل دور كبير فى إنجاح مسرح **أثول فوجارد**، حيث تعتمد حيوية العرض المسرحى عنده على خيال الممثل البصرى، وعلى قدرته على تجسيد حالات مسرحية كاملة على الخشبة بدون الاستعانة بأى أدوات توهيم مسرحى إلا جسده وصوته وانفعالاته وحركاته. وبدون تمتع الممثل بقدرة كبيرة على القيام بهذا كله، وعلى الخروج من حالة والدخول فى أخرى بسهولة ويسر، لا يستطيع المشاهد أن يدرك النقلات المتتابعة فى المكان والزمان، وأن يقوم مع الممثل بإعادة بناء عالم كامل على المسرح، وفى وعى المشاهد معا، بدون أن يتغير المشهد، أو تتبدل الملابس أو الأضواء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوزى سليمان

مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى الـ ٤٩
شاهين.. وأفلام أخرى

يتملكك شعور من الزهو أنك مصرى . عربى شعور لايمكن أن تخفيه، فالجميع يسألونك كل يوم: «هل شاهدت ابن النيل؟ «وأنت تسألهم» مارأيكم فى عودة الابن الضال؟، كيف ترى هذا الفيلم أو ذاك؟ «شاهين» كلمة تتردد طوال المهرجان أفلامه تقدم فى ثلاث قاعات. صورته على غلاف المجلات، والنشرة اليومية: «شاهين مصر».. «شاهين كمان وكمان».. شاهين فى عيون.. نقاد وسينمائيين يتحدثون عن شاهين.. لك حق إذن أن تزهو، فالمهرجان وإدارته لهما الفضل فى السعى إلى تجميع وتجديد وترميم ٣٣ فيلما طويلا وقصيرا لشاهين - وإلى طلب المساعدة والدعم المالى لهذا المشروع الكبير من هيئات ومؤسسات وأفراد بل وشركات - خاصة - فى فرنسا وإيطاليا وسويسرا ومصر.. ولولاهم كلهم لما تحقق، وتصدر «كراسات السينما» عددا خاصا عن شاهين - بأقلام نقاد مرموقين ويضم حديثا مطولا لشاهين كما أقيمت مائدة مستديرة على يومين من الرويتروسباتيف، فى أولها تحدث شاهين فى تأثر أنه أخذ يراجع نفسه وهو يرى الجمهور مقبلا على أفلامه على مدى عشرة أيام». وجد نفسه - هو ذاته - يعيش أفلامه - تجربته - من جديد، عاد يسترجع طفولته، اهتمامه المبكر بالسينما، علاقته بالصورة، بالناس، بأمته ومصيرها.. مشيرا إلى فيلمى، عودة «الابن الضال» و«العصفور» وظروف كتابتها وعرضها وموقف الرقابة.

ريتروسبكتيف شاهين من لوكارنو ذهب إلى زيورخ ثم جنيف بسويسرا، ومنها إلى باريس - فى معهد العالم العربى بإشراف الدكتورة **ماجدة واصف**، ونعرض بإيجاز بعض الأفلام الهامة من مختلف البرامج المعدة بإتقان، سواء بالمسابقة أو غيرها، نالت جوائز أو لم تنل.

وعلى سبيل المثال فإن فيلم «نيرولو» Nerolio الإيطالى - بالمسابقة - إخراج أوريليو جى يما لدى Aurelio Jrimaldi لم يفز بأى جائزة من أى لجنة، ومع هذا فهو

جريما لدى أخر ج فيلما عن (بازوليني)

ناديا فارس

فيلم هام، لأن مخرجه أراد أن يقدم رؤيته نحو حياة الشاعر المخرج الإيطالى **باولو بازوليني** ومصرعه المأساوى.

إن «نيـــروليـــو» هو بازوليـنى جريما لدى - والمخرج نفسه - وهو يقـول أرى أن البـعـد الأسـاسى لشـخـصـيـة بازوليني يتـمـثل فى شيئين: مقدرته إن يحيا، وأن يصور هذه الحياة بطريقة استفزازية غير مبهجة، ولكنها موحية، ولهذا نجد فى الفـيلم الشـاب فـاليـريو يسـأل الشاعر لماذا يقف منك النقاد موقفا عدائيا! فيجيبه: «لأننى أتحدث عن أعماق الإنسانية الدفينة»..

فى المشـاهد الأولى فى الفـيلم نرى الشـاعـر والمخـرج الشـهـيـر مسافرا بالدرجة الثانية فى قطار من بيسـينا إلى سـرقـسطة بصـقلية، يحادث نفسه: «أحب الناس لم أحب رجـال السـيـاسـة. أحب أن أتأمل عيون الناس «فى البلدة» - يسير فى أحد أحيائها الشعبية، يحدق فى البيوت والناس والأشياء. وفى ميدان صـغـيـر يرقب أولادا يلعـبـون كـرة القـدم. وفى المسـاء يلتـقى بهـؤلاء الأولاد يتحلقون نارا على الشاطئ. يدعـو أحدهم بعد الآخر بسيـارته ليسـتـمـع إلى الموسـيـقى. لمسات استغراق فى الأحلام. اليوم التالى تهطل الأمطار يتأمل الأولاد يغتسلون بها فى مرح. تشرق الشمس. البحر مضطرب. عـلاقـة بازوليني بالناس. بالأولاد، تؤكـد حـاجـة الشـاعـر إلى الحنان. يقـول المخـرج: إن الليل، والمثلية ليست عناصـر ثانوية فى فيلمى. كل ليلة سواء كان بازوليني فى رومـا أو صـقلية أو المغرب أو اليمن أثناء تصوير أحد أفلامه أو وحيدا، كان بازوليني يترك أصدقاءه من المثقفين بحثا عن الشباب.. الملئ بالحيوية، بحيويتهم كانوا يجعلونه شاعرا بالحياة.

ونتسـاءل هل كـان مـوقف كل لجان التحكيم من الفيلم دليلا آخر أن الأمور والمواقف فعلا لم تتغير؟

ليـبـرتارياس.. LiBERTARIAS للمخرج الأسبانى فيسنتى أراندا Vicente Aranda - إنتاج أسـبـانى بلجيكى - عرض بالساحة الكبرى. وهو ملحمة تجمع بين التراجيديا والرومانسية والكوميديا، والتسجيلى والروائى، والموضوعية والتأمل، ليس فقط لتصويره حربا من أجل الحرية، بل لأنه أكثر من هذا عن الكفاح غير الظاهر أو الحـرب بين الجنسـين.. الرجل والمرأة، كلمـــات قليلة لن تخلص لك أحداث فيلم طوله مائة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثلاثون دقيقة مبهرة عن الحرب الأهلية الأسبانية - ١٩٣٦ - تلك الحرب الثورية النبيلة التى أجهضت فى النهاية، وقد تناولها أكثر من فيلم آخرها الأنجليزى «الأرض والحرية» إخراج **كين لوش**، ولكن هناك عنصرا هاما فى هذا الفيلم الجديد هو المرأة.. المرأة المناضلة التى شاركت فى الحرب ليس لمناهضة نظام حكم فرانكو الفاشى فحسب بل الموقف المحافظ نحو المرأة فى النظام والمجتمع بل أيضا داخل الكوادر الثورية نفسها. شاركت المرأة فى الثورة والحرب من أجل حقوقها إذن.. فماذا حدث؟ يعرض الفيلم نماذج من النساء.. بيلار الثورية المتشددة. ماريا الراهبة التى هجرت الدير للانضمام للثورة وحفظت كل كتب لينين حتى كانت تسردها عن ظهر قلب بالفصل والصفحة!، ثم النساء اللاتى كن يمارسن مهنتهن فى بيت (دعارة)، وحررتهن الثورة، حتى يكون لهن كرامتهن، وشاركن فى القتال.

● عسل ورماد... للمخرجة المصرية **ناديا فارس**. إنتاج سويسرى - تونسى، **ناديا** إفراز ثقافتين عربية وأوربية الأم سويسرية الأب مصرى - درست السينما فى أمريكا حيث أخرجت أفلاما قصيرة - تعيش بين سويسرا ومصر، قدم فى الألب والأخرى على ضفاف النيل كما تقول هى نفسها. فى مشروع فيلم تسجيلى وبحث اجتماعى عن المرأة فى المغرب تعرفت على أحوال النساء العربيات عن قرب روين لها أسرارهن. أثارتها قضية المرأة العربية وخاصة من قراءاتها للكاتبة المغربية **فاطمة الميرنيسى**.. يتناول فيلمها الروائى الطويل الأول أحوال ثلاث نساء ينتمين إلى طبقات اجتماعية مختلفة - «ليلى» التى تمردت بسبب موقف حبيبها الجبان. و«أمينة» التى أحبت أستاذها وداس حبها بل داس يديها بقدمه لغضبه أنها لم تلد له ولدا. «نعيمة» أكثر النساء الثلاث استقلالا - وهمزة الوصل بينهن حاولت التمرد على زواج مرتب، داست بقدمها صورة خطيبها حينما أرغموها على الرقص فى الفرح.. حصل الفيلم على جائزة لجنة تحكيم الكنيسة البروتستانتينة لأنه فيلم شجاع يتناول العلاقات بين الرجل والمرأة في الإطار والسياسى الثقافى والدينى فى عالم اليوم.

أخيرا.. التكريم والفهد الذهبى عن الأعمال الكاملة.. بعد تكريم المخرج الفرنسى **جاك ريفيت** والبرتغالى **مانويل دى اوليفييرا**، والأمريكى **صموييل فوللر**، والسويسرى جان - **لوك جودار**، يكرم هذه الدورة المخرج الألمانى فيرنر شرويتر Werner Schroeter أحد رموز السينما الألمانية الجديدة. بل شاعر السينما. كل أعماله شقت طريقها للمهرجانات الدولية.. يشغله فى أفلامه: الحب، الموت، الاختلافات الاجتماعية والجنسية. البحث عن الجمال. الوجوه والصوت الإنسانى. الصوت الإنسانى تجسد فى صوت ماريا كالاس فى أفلامه الأولى. الموت عالم سوى خاص - من أهم أفلامه: «باليرمو أو ولنسبرج» - ١٩٨٠، مجلس الحب ١٩٨١، يوم الأغبياء ١٩٨٢.. أخرج أكثر من أثنتى عشر أوبرا فى أكثر من دولة.. فيلمه الأخير «غبار الحب» عرض فى الساحة الكبرى مع تسلمه الفهد الذهبى، العنوان قناعة عميقة أن مانعبر عنه صوتيا هو نتاج بحث وسعى للاقتراب من الآخر، للحب، لكل الرغبات الرومانسية.. فى لقاء مع كبار مغنيات ومغنيى الأوبرا.. يصور شرويتر لحظات الحب. الشبق. وروابط الجنس - الصداقة التى تتحول إلى أصفى درجات الحب.. حياتهن الشخصية تتردد فى جنبات الساحة الكبرى أصوات أوبرالية رائعة.. مازالت تتردد فى أذنى حتى هذه اللحظة التى أكتب لك فيها الآن.

ARCHIVE

محمد حسن عبدالحافظ

ملتقى الشباب العربى
وقضايا الثقافة العربية الراهنة

احتضنت المغرب، هذا العام، فعاليات الدورة السابعة لملتقى الشباب العربى، والتى أقيمت على فضاء المركز الدولى للشباب، بمدينة بوزنيقة، فى الفترة من ١ إلى ١٤ أغسطس عام ١٩٩٦، برعاية جمعية الشعلة للتربية والثقافة، وبدعم مجموعة من المؤسسات الأهلية والهيئات الرسمية، وشارك فى هذه الدورة مائة وثمانون شابًا عربيًا من ثلاثة عشر قطرًا، أكثرهم من الطلاب، وأقلهم من الباحثين. وقد حملت هذه الدورة اسم الصحافى المغربى الباهى محمد، الذى افتقدته الصحافة المغربية والعربية، منذ عدة أشهر.

اتسمت هذه الدورة بكثافة نشاطها الثقافى والفكرى، ويُعزى الفضل فى تأطير هذا النشاط وتكريسه، عبر الدورات السابقة، إلى د. عبدالإله بلقزيز، أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة محمد الخامس، والأمين العام لمجلس أمناء ملتقى الشباب العربى، والأمين العام المساعد للمؤتمر القومى ببيروت، وأحد المفكرين الذين عكفوا على رصد وصياغة الفكر العربى المعاصر، وله إسهامات مهمة فى مجال الثقافة والفكر والاستراتيجيا. كما أسهم الشباب العربى، باحثين وطلاباً: فى إثراء هذا النشاط وتفعيله؛ بوصفه الفعالية الأساسية لملتقى الشباب العربى، وذلك عبر مجموعة المحاضرات، والحلقات التكوينية والنقاشية، والمحاور البحثية، والتى اتصلت بمجمل قضايا الثقافة والفكر العربيين، موزعة - بدقة ونظام شديدين - على مدار أربعة عشر يوماً.

وتندرج تحت هذا النشاط مجموعة الأمسيات الشعرية، والحفلات الفنية الغنائية والراقصة، التى اتصلت بالفولكلور الغنائى والراقص، تأكيداً على التواصل الحميم مع ألوان الفن العربية الأصيلة، والتى تواجه - باستمرار - خطراً على بقائها وسيرورتها، كما تؤكد على ضرورة هذا التواصل الفنى/الثقافى - بتنوعاته من قطر إلى قطر - بين الشباب العربى. تميزت حفلة وادى النيل، وحفلة لبنان وسوريا، وحفلة المغرب، وتميز من المشاركين فى هذا الجانب الفنى كل من: عبدالله عبدالحميد (لبنان)، عائشة أشتوى (المغرب)، أحمدعبدالحميد(لبنان).

تؤكد الطروحات والرؤى والأسئلة التى قدمها الشباب، عبر مداخلاتهم ونقاشاتهم ومحاضرات بعضهم، وعى الباحثين الشباب بالقضايا المحورية المطروحة على خارطة الواقع الثقافى العربى الراهن، وتشى بقدراتهم وإمكاناتهم واستعداداتهم التى تصب فى رافد الاستمرار والسعى الدؤوب نحو بلورة رؤية استراتيجية تجاه الواقع العربى، بدلاً من الاستسلام لصور عدمية؛ يائسة؛ مشوهة، تهدد الفعاليات الممكنة للشباب العربى، والتى يمكن استثمارها فى لحظة تاريخية فاصلة، متخمة بالتحديات الصعبة، مزدحمة بالمعضلات، وبالتحولات المفزعة، داخليًا وخارجيًا وبزلازل التغير العالمى، عبر عملية (الكوننة)، أو تحويل العالم، إعلاميًا واقتصاديًا ومعرفيًا، إلى قرية كونية صغيرة، وعبر التقدم التكنولوجى والمعلوماتى الهائل، فيما يعرف بالثورة الثالثة: ثورة مابعد الصناعة، تلك التى زلزلت كثيرا من الأنساق المعرفية، والقناعات الإيديولوجية، وعبر محاولات ابتلاع المسافات الحضارية والتاريخية والجغرافية والثقافية للشعوب، تحت مسمى النظام العالمى الجديد، القائم على الاستقطاب الأحادى، والاستئثار بالعالم، بينما تتحول الأطراف الأخرى إلى هوامش، بسلطة القوة العسكرية، والاقتصادية، بل المعرفية أيضًا، حيث تتحول المعرفة نفسها إلى تجارة.

جمعية الشعلة للتربية والثقافة

لقد تميز عدد غير قليل من المشاركين فى تجسيد تصورات مختلفة ومتضافرة فى آن معًا، أثناء حوارهم النابه حول مجمل ماطرح من موضوعات وقضايا، لعل أبرز هذه التصورات، تلك التى احتكمت إلى العقلانية، وانبنت على تحليل عميق ومنظم، واعتمدت السؤال أساسًا للجواب، بدلاً من أن تبنى الإجابات الجاهزة المقولبة إيديولوجيًا. وبهذا، تضاءلت المسافة بين المشاركين، باحترام الحوار وأطرافه، وبأسلوب الأخذ والعطاء، وليس المصادرة، وبالإيمان بأن الآراء المختلفة يمكن وضعها فى نسق متكامل، وليس هناك من يمتلك الجواب الأوحد، أو يتمتع بامتلاك الحقيقة المطلقة. ومن الأسماء التى برزت فى هذا الحوار الخلاق بين الشباب العربى، نذكر: **حسين فضل الله** (لبنان)، **محمد عباسى** (الجزائر)، **أمل سرور** (مصر)، **سامية البقوشى** (المغرب)، **أحمد بوز** (المغرب)، **حسن مرزوقى** (تونس)، **زينة مسك** (لبنان)، **رحيم سعيد** (المغرب)، **محمد الفقية** (لبنان)، **سعيد قاسمى** (الجزائر)، **ضياء حيدر** (لبنان).

مخيم الشباب القومي العربي

لقد عقد هؤلاء الشباب الرهان على أنفسهم، أولاً وقبل كل شىء؛ وفتحوا بوابة الأسئلة التى ليس لها حد، أو نهاية، حول الذات والآخر، وحول جدلهما الدائر، وحول الدخول فى معركة المعرفة العالمية، ارتكازًا على قواعد صلبة من معرفة الذات لنفسها ولخصوصياتها، وحول أحلامهم الديمقراطية، والتنمية، والتقدم، والإصلاح.

وعندما سنحت الفرصة، اتفق المشاركون على منظومة للعمل الفعلى المشترك، على نحو ما تجلى فى هذا الطرح الذى قدمه الباحث محمد عبدالحافظ، الخاص الشعبية العربية وموثقًا؛ باعة

ARCHIVE

مباشرة، وحقيقية، للثقافة الحية، كما هى فاعلة وناجزة فى الوجدان الجماعى العربى، وفى أذواق الجماعات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم وفنونهم القولية (الشفاهية) والحركية والتشكيلية. غير أن الطرح انصب على الأنواع الأدبية الشعبية الشفاهية. وفى البداية، أكد الباحث أن هذا العمل تعوزه فرق بحثية مخلصة، وأنه يقوم على قواعد علمية مكينة فى الجمع والتوثيق والفهرسة والتصنيف، وأن جمع النصوص من أفواه الرواة والناس هى المهمة الأساسية فى هذا العمل، وبعدها - أى بعد تجميع النصوص وضبطها- يمكن لنا تصنيفها ودرسها وتأملها ...إلخ، كيفما شئنا. وأوضح الباحث أهمية هذا العمل الآن، لاسيما أننا نشهد تحولات جذرية فى المجتمعات العربية، وأن التحولات العالمية الجديدة لابد ستنعكس على ثقافات الشعوب ذات الخصوصية القصوى، وأننا، فى ظل طموحنا لمواكبة التقدم الهائل تكنولوجيًا وعلميًا وثقافيًا، لابد أن نسجل هذه الفنون قبل موتها وانطمارها، وأن ننقذها من الضياع، بل يمكننا استغلال التقدم التكنولوجى لصالح هذا العمل العلمى الثقافى الخاص جدا. من هنا، كان لهذا الطرح ضروراته ومبرراته العلمية والوطنية والقومية، ويحمل قواعد خاصة فى ممارسته وأدائه. كما أشار الباحث إلى عقود الإهمال التى ضاعت خلالها كثير من النصوص الشفاهية. بموت رواتها،أو بانتهاء دورها فى حياة الجماعة الشعبية، كما وجه الانتباه إلى محاولات الضرب والهجوم التى تعرضت لها الفنون الشعبية، بتجلياتها وصورها المختلفة، من قبل النخب الثقافية والفكرية، التى انفصلت عن هذه الجماعات، واعتبرت فنونها تجسيدًا لتراكمات الخرافة والجهل والتخلف، وافترض الباحث أن هذا الموقف كان العامل غير المرئى، لكنه وحده الفاعل، وراء فشل المشروعات الفكرية الإصلاحية والنهضوية والتحديثية والتنويرية (وأقصد بالفشل عدم الاستمرار) ذلك لأن الجماعات الشعبية، وحدها التى تحمل ميكانيزمات الاستمرار والسيرورة والانتقال والتوريث من جيل إلى جيل.ولأن هذه الجماعات الشعبية، التى لم تتلق، أو تتبنّ إليها يد التعليم الرسمى، لم تتلق هذه المشروعات الفوقية التى وصمتها بالجهالة، برغم أنهم خزنوا أحلامهم فى التعليم والنهوض والعدل داخل هذه الفنون، وحافظوا بها على جل قيمهم الإيجابية الأصيلة. لهذا السبب وغيره، فشلت هذه المشروعات التنويرية فى الحفاظ على استمرارها الطويل.

من جانب آخر، أشار الباحث إلى الدراسات الميدانية الرائدة التى سلكت هذا الطريق الشاق فى مصر، وبرز - فى هذا السياق - إنجاز أستاذنا الجليل **الدكتور أحمد على مرسى**، منذ عام ١٩٦٥، وكذلك جهده فى استمرار هذا الطريق، خاصة جهوده فى إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية (١٩٨٢)، لتخريج كوادر دراسة ومدربة على العمل الميدانى المنظم. ثم اقترح الباحث تبادل المعلومات بين الشباب العربى حول طبيعة وظروف الدراسات الفولكلورية عامة، والميدانية منها على وجه الخصوص، فى مختلف البلاد العربية، وقام المناقشون والمتدخلون بطرح الأفكار والاقتراحات التى تمكن من تفعيل وإثراء هذا العمل الطموح الذى ينهض، مبدئيًا، على القدرات الذاتية، انتظارًا لرعاية المؤسسات الوطنية الواعية بأهميته، وللعناصر القادرة على قيادته.والواقع أن عددًا كبيرًا من المشاركين قد تحمس لهذا المشروع، البعض من باب التخصص والتخصص القريب (الفولكلور، الأنثروبولوجيا، السوسيولوجيا)، والبعض الآخر من باب الهواية والاهتمام الخاص.

وفى حفل الختام، أكد المشاركون اعتزازهم بهذا الملتقى، الذى أسهم - بقوة - فى تشكيل وعيهم ورؤاهم، وقدموا تحية عميقة للذين تجشموا عناء الاستضافة والتأطير والإدارة (عبدالإله بلقزيز، فيصل درنيقة، عبد المقصود الراشدى، عبدالله عبد الحميد، ياسر عبدالجواد، وغيرهم)، وتمنوا أن تستمر التجربة فى دورها الفاعل والأصيل تجاه الشباب العربى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com